

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo II

(Diseño e Imagen)



TESIS DOCTORAL

**Venezia, vecchia nobildonna prostituita
creación, diversidad y parodia de una máscara**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

David Luna Pérez

Director

Miguel Ruiz Massip

Madrid, 2016

VENEZIA, VECCHIA NOBILDONNA PROSTITUITA **CREACIÓN, DIVERSIDAD Y PARODIA DE UNA MÁSCARA**

Tesis Doctoral

David Luna Pérez

Director: Doctor D. Miguel Ruiz Massip
Departamento de Dibujo II, Facultad de BB.AA.
Univ. Complutense de Madrid (España)

Codirector en Italia: D. Gianantonio Battistella
Univ. De los Estudios de Údine, Údine (Italia)

Universidad Complutense de Madrid



Para ti, por ti Anuk.

Agradecimientos.

En primer lugar agradecer al Doctor D. Miguel Ruiz Massip, Catedrático de Diseño Escenográfico del Departamento de Dibujo II, profesor de Diseño Escenográfico y director del Departamento de Dibujo II en la facultad de BB.AA. de la Universidad Complutense de Madrid, y como Director de la presente investigación, su colaboración y ayuda en la búsqueda de aquello que se deseaba investigar; por sus aportaciones, sugerencias y en general, por todo aquello que finalmente ha ayudado a la finalización de esta empresa.

Igualmente al profesor D. Gianantonio Battistella, doctor arquitecto y profesor de Historia y técnica de la fotografía en la Facultad de Ciencias y Tecnologías Multimedia de la Universidad de Údine (Italia), y como codirector de la tesis en Italia, se le reconoce el haber hecho posible la buena evolución del trabajo durante los años en los que se ha desarrollado la investigación, con sus recomendaciones, indicaciones y en definitiva, con su función de “mediador” entre la ingente cantidad de material recopilado, documentos, datos e informaciones. A él se le agradece, desde estas líneas, los conocimientos, la paciencia y las conversaciones que se han producido a lo largo de este período.

Así mismo, y muy especialmente, a la profesora de Lengua y Literatura Española del Liceo Experimental Lingüístico “N. Tommaseo” de Venecia y licenciada en Filología Hispánica, Anna Girardi, le damos las gracias por todos sus consejos y opiniones vinculados con la aportación que la literatura ha tenido en la creación del “mito” veneciano, tema fundamental de esta investigación. Así como al sustento personal durante los tres años de investigación en Venecia, en los que de una manera constante, diaria y muy cercana, estuvo apoyando todo el proceso.

Al profesor, arquitecto y fotógrafo D. Guido Guidi, así como a su ayudante, D^a. Luisa, se le reconoce su disponibilidad y la ayuda prestada

en lo referido a las informaciones y sugerencias dadas sobre la fotografía veneciana y otros sectores artísticos. Cabe mencionar en estas líneas también a la ayuda prestada por el Doctor D. Italo Zannier, experto y gran referente como historiador de la fotografía italiana.

Es necesario recordar el trabajo realizado como intermediario con el Ministerio de Asuntos Exteriores Italiano y la Universidad Complutense de Madrid, entre otros, durante el primer año de investigación, al propio Consorzio Universitario di Pordenone, a su representante, Bruno Cesca, piedra angular, en ese sentido, de todo lo relacionado con la documentación y la efectiva disponibilidad del centro para acogerme durante el período de la beca así como con posterioridad y al presidente del C.R.A.F., señor Walter Liva.

Desde la facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se recuerda por último la abierta posición y colaboración del departamento de Dibujo II.

6

En conclusión, a todos aquellos que de un modo u otro me han ayudado a entender esta ciudad, su historia, su evolución, su cultura, modos y maneras. A esos *venexiani* de siempre y que aún pueblan la cotidianidad y el día a día de la ciudad, sin los cuales este proyecto no sería lo mismo. Como por ejemplo, Guiseppe Cabrio y Margherita Zane, venecianos de nacimiento, violinistas en la orquesta *Venice Baroque Orchestra* y amigos. Ellos compartieron su gusto y conocimientos por la música veneciana, así como numerosas veladas interpretando esos sonidos que hicieron también de Venecia una fábula. Y por último, a Romeo Girardi y su esposa Elvis, veteranos venecianos con una familia que ahonda sus raíces en la capital véneta desde generaciones que se pierden en la memoria. Con ellos, antiguos ex-profesores de Educación

Física y entrenadores de Venecia, compartimos infinidad de tardes, charlas y anécdotas cuando ellos, la ciudad, la vivieron con la normalidad de su singularidad.

A todos ellos, gracias.



“ Tiene Venecia el privilegio de parecer cada vez la misma y diferente. Ella no cambia. Cambian nuestros ojos capaces de descubrir en la misma piedra y en la misma agua los sentimientos nuevos que nos agitan sus duendes ”.

Indice.

Prólogo	16
Nota aclaratoria	18
 I. INTRODUCCIÓN	 20
I.1 El sentido inicial	21
I.1.1 Hipótesis y objetivos	24
I.1.2 Conclusiones	27
I.2 Tipología del estereotipo de la <i>Serenissima</i> : Morfología de la Máscara	29
I.3 Orígenes históricos y mitológicos	32
I.3.1 Orígenes	36
I.3.2 Venecia, potencia	38
I.3.3 Periodo dorado	39
I.3.4 Declive de la <i>Repubblica</i>	40
I.3.5 Venecia en la Italia unificada	43
 II. ¿ARQUITECTURA O ESCENOGRAFÍA?: LA CIUDAD IMAGINARIA	 46
II.1 La construcción de un diamante: arquitectura en la frontera	47
II.1.1 Especificidad física	47
II.1.2 Esplendor y evolución	53
II.1.3 Arquitectura y contemporaneidad en Venecia	61
II.2 La ciudad imaginaria. De cómo la arquitectura se transforma en escenografía	67
II.3 Importancia del urbanismo veneciano en la configuración de la máscara	73
 III. EL “MITO” DE VENECIA A TRAVÉS DE LA LITERATURA	 76
III.1 Impulsos literarios en la búsqueda de un escenario: Venecia, de Marco Polo a Lord Byron.	77
III.2 La literatura de viaje	81
III.3 Siglo XVIII:	87
Goethe: <i>Viaggio in Italia</i>	89
Goudar: <i>El espía chino</i>	
De Brosses: <i>Le Président de Brosses en Italie</i>	
Casanova: <i>Storia Della mia fuga dai piombi</i> y <i>La mia vita volumen I</i>	

III.4 Siglo XIX:	121
Dickens: <i>Impressioni d'Italia</i>	
Taine: <i>Viaggio in Italia</i>	
III.5 Siglo XX:	140
Valeri: <i>Guida sentimentale di Venezia</i>	
Hesse: <i>Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti</i>	
Barilli: <i>Lo stivale</i>	
Bacchelli: <i>Viaggi all'estero e vagabondaggi di fantasia</i>	
Brodsky: <i>Fondamenta degli incurabili</i>	
Gil-Albert: <i>Los días están contados</i>	
De Prada: <i>La tempesta</i>	
III.6 Reflexiones finales	165
IV. La “mitificación” de Venecia mediante la pintura	168
IV. La imagen “pre-fotográfica” de la ciudad lagunar	169
IV.1.1 La <i>veduta</i> veneciana:	178
Canaletto	
Guardi	
Bellotto	
IV.1.2 William Turner	199
James Whistler	
IV.1.3 Visionado artístico de la <i>Dama del Adriático</i> hasta el s. XX	225
V. LA FOTOGRAFÍA Y LA EXPANSIÓN DEL MITO	241
V.0 Introducción	242
V.1 Hacia los albores de la fotografía: <i>Ottocento</i> veneciano	243
V.1.1 De John Ruskin al inicio del acto fotográfico en Venecia	247
V.1.2 Carlo Naya y Tomaso Filippi: amor a Venecia	263
V.1.3 Otros protagonistas de la época con cámara	281
Domenico Bresolin	
Antonio Sorgato	
Beniamino Guiseppe Coen	

Michele Kier
 Carlo Ponti
 Antonio Fortunato Perini
 Pietro Poppi
 Alinari
 Louis y Auguste Bisson
 Vogek y Jakob Auguste Lorent
 Mariano Fortuny Jr. Y Guiseppe Primoli

V.2 Siglo XX: un recorrido fotográfico entre canales	297
V.2.1 El despertar fotográfico de la Venecia del <i>Novecento</i>	298
V.2.1.A El <i>neorrealismo</i> y otros ritmos fotográficos en la Venecia de la primera mitad del siglo XX. Ferruccio Leiss	298
V.2.2 Hacia mediados del siglo XX	312
V.2.2.A Gianni Berengo Gardin	312
V.2.2.B Fulvio Roiter	319
V.2.2.C Franco Fontana	328
V.2.3 Finales de siglo XX	334
V.2.3.A Oliviero Toscani	334
V.2.3.B Martin Parr	341
V.2.3.C Luca Campigotto	350
V.3 Venecia, hormiguero turístico.	359
V.3.1 La tarjeta postal	331
V.3.2 La fotografía de recuerdo	372
VI. EL CINE TAMBIÉN FUE CULPABLE	384
VI.0 Introducción	385
VI.1 Trayecto simbólico por el imaginario cinematográfico	387
VI.2 Mark Sandrich: <i>Sombrero de copa</i>	394
David Lean: <i>Locuras de verano</i>	
Luchino Visconti: <i>Muerte en Venecia</i>	
VI.3 Woody Allen: <i>Todos dicen I love you</i>	420
Silvio Soldini: <i>Pan y tulípanes</i>	
Vivian Naefe: <i>Vacaciones en Venecia</i>	
VI.4 Otar Iosseliani: <i>Lunedì mattina</i>	436
Tinto Brass: <i>Senso</i>	45

VII. PARODIA A LA FOTOGRAFÍA DEL “MITO” DE LA ETERNIDAD Y OTROS ESTEREOTIPOS DE LA VENECIA DE NUESTROS DÍAS: UN PUNTO DE VISTA PERSONAL	452
VII.0 Introducción	453
VII.1 El “mito” forzado: discurso y claves de un estereotipo insistente	455
VII.2 Selección de imágenes de David Luna	461
VIII. CONCLUSIONES	477
IX. IMÁGENES DEL “MITO”	490
X. BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA	502
XI. LISTADO DE OBRAS	507
XII. NOTAS	514
XIII. EPÍLOGO (versión inglesa)	525



Giambattista Zelotti, Venezia sul globo e sul leone, 1553-64.

Prólogo.

La investigación realizada en estas páginas y que conforman la Tesis Doctoral propuesta es un proyecto que se ha desarrollado *in situ* íntegramente en la ciudad de Venecia.

Inicialmente, el proyecto comenzó su andadura al ser otorgada una beca ministerial para su realización de la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica y de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas (Ministerio de Asuntos Exteriores Español), en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores Italiano. Dadas las características y magnitud del mismo se decidió continuar con posterioridad hasta su completa finalización.

La investigación se ha desarrollado dentro del marco del Consorzio Universitario di Pordenone, la Universidad de Údine, el C.R.A.F. (Centro de Ricerca e Archiviazione della Fotografia), las bibliotecas de Venecia, la propia ciudad en sí y el Departamento de Dibujo II de la facultad de BB.AA. de la Universidad Complutense de Madrid.

Nota aclaratoria.

Es necesario recordar que la mayoría de las citas utilizadas en este estudio, en el ámbito bibliográfico, provienen de las versiones italianas de dichos documentos, siendo algunas originales del italiano y otras traducciones hechas a esta lengua, así como algunos originales en lengua francesa e inglesa.

Las citas y documentos por tanto aquí utilizados, y presentados en español son, en su generalidad, la traducción que a título personal se ha realizado de estos escritos, ya fueran desde sus versiones en italiano, francés o inglés, al español. Son pues textos que podrían diferir ligeramente con las posibles versiones (si existiesen) en español.

Por otra parte, en lo referido a las películas comentadas, este estudio se ha basado en las versiones italianas, ya sean las originariamente realizadas en dicha lengua, como aquellas dobladas al italiano (salvo *Todos dicen I love you* y *Sombrero de copa*, ambas visionadas con doblaje al español).

I. Introducción.

1.1 El sentido inicial.

Venecia es una ciudad con un recorrido muy destacado en la historia de la civilización occidental. Una trayectoria como potencia económica, política y cultural que encumbró a la otrora *Reppublica* veneciana a altos niveles de poder e influencia durante algunos siglos cuando Europa se conformaba como tal. Su declive hizo por otra parte desarrollar, de la mano de su peculiaridad urbanística y de los numerosos artistas que la interpretaron, la creación de una imagen de si misma con múltiples lecturas. En este sentido, la ciudad es un crisol de obras (en todas las artes) que la han utilizado como espacio inspirador.

A lo largo de varios siglos la Dama del Adriático (uno de los tantos nombres con los que se conocía a Venecia) fue el punto neurálgico de la *Serenissima Repubblica Véneta*. En su periplo histórico fue recorriendo un camino que poco a poco hizo de ella una ciudad, en cierto sentido, mitológica, de fábula literarias, de masas de poblaciones asombradas por su belleza. Ciudad de cuentos y de misterios, de hegemonía política y de sumisión, de grandiosidad y de deterioro mortuario constante. Infinitas fotografías, postales, pinturas, grabados, versos, narraciones, reflexiones, películas han ido creando, con sus diferentes aportaciones e interpretaciones de la misma, una máscara con la que ésta hace varios siglos cubre su rostro y con la que continua siendo reconocida.

Punto de encuentro de matrimonios neonatos, de literatos enajenados por redescubrir lo redescubierto tantas veces ya, de fotógrafos que buscan la seducción de una arquitectura gravitatoria o de una imagen aún no vista, de pintores ansiosos por recuperar esplendores pasados o colores marchitos bajo la presión de los centros industriales, de románticos empedernidos que quieren ser un Byron o un Dickens, de escépticos que

rechazan la mascarada de la ciudad, de turistas hambrientos de deseos museísticos, de *postales-recuerdo* y de un escueto trayecto en góndola. Espacio en el que otros querrían derramar sus lujurias buscando en ella el sexo, el placer y el juego que Casanova degustó y que Goethe o Goudar atacaron asqueadamente. Ciudad del reflejo de aquello que fue y que hoy conforma una de sus fiestas más conocidas y falsas, el Carnaval. Ciudad que, como ninguna se ha reinventado a través de los siglos, reafirmando un origen mitológico, como en su momento hiciera la gran Roma ²; pero aquí no hay dos hermanos amamantados por Lupa alguna, sino un león que “protege” la ciudad. Aquí el agua, el mar, ha sido tomada en matrimonio en una antigua celebración donde el Doge simbólicamente se casaba con el mar a lomos del Bucintoro ³. Un agua que rodea el mármol blanco, rosado, gris y virginal que surge en el remanso mortuorio de la laguna. Una laguna que la protege del Adriático y de las impurezas de la tierra firme y que igualmente la condena por esa misma situación tan singular. Venecia es más que una ciudad. Venecia son sensaciones. En este sentido, y como escribía Juan Arias, la *Serenissima* tendría que ser ubicada en la obra de Italo Calvino, *Las Ciudades invisibles*, en las del deseo o las imposibles. Es un espacio ciertamente inverosímil ⁴.

Y es que Venecia sigue siendo en parte un lugar fascinante y envolvente que mantiene un aura particular. Es en definitiva, difícilmente comparable a otras ciudades.

² Véase a este propósito los *Rerum Venetarum ab urbe condita libri XXXIII* del humanista romano Marc'Antonio Sabellico, publicados en 1487

³ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 333

⁴ J. ARIAS, ¿Es Venecia una ciudad o una sensación?, *El País*, Madrid, 2015, http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/22/actualidad/1432306020_584926.htm

El ambiente creado y recreado por las artes es el motor principal de esta investigación. El combustible necesario de este proyecto para la consecución de sus fines. Es decir, la búsqueda de ese itinerario que ha ido transportando a la capital de la antigua *Repubblica* a un estatus de ciudad mitológica. O como dijo Juan Arias:

*“Venecia no es una ciudad porque es más que eso. Es ese espacio donde el agua, la tierra y el tiempo se abrazan para ofrecernos la sensación de lo inédito”.*⁵

23

Por tanto, la investigación aquí expuesta ha pretendido encontrar en estas interpretaciones artísticas, la explicación para los abundantes clichés y estereotipos que se han ido erigiendo entorno a la *Serenissima*. Creaciones que, apoyadas en su fisonomía acuática y marmórea y una ubicación determinante, la transformaron en una ciudad, insistimos, mitológica de una rareza y una morfología única. Por tanto, serán las obras de los creadores analizados que la visitaron o que vivieron en ella, los que conforman la médula ósea de este proyecto.

⁵ J. ARIAS, ¿Es Venecia una ciudad o una sensación?, *El País*, Madrid, 2015, http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/22/actualidad/1432306020_584926.htm



Canaletto, El Bucintoro y el Molo el Día de la Ascensión, 1795.

24

Hipótesis y objetivos.

Nuestras hipótesis relacionan a esta ciudad con al arte y su poder transformador. Así como su evolución en lo referido a los estereotipos que la representan y que se fueron creando desde el pasado hasta la actualidad mediante esas visiones artísticas. Venecia, cuando en su periplo histórico dejó de ser la gran potencia económica, política y social que fue, perdiendo poder e influencia, comenzó a transformándose como señalamos, en una ciudad mitológica. Entiéndase en este contexto la palabra mito como un adjetivo. Es decir, como un modo de visualizar a esta urbe como un lugar en cierto modo fantástico e irreal fruto de las artes que la han "reconstruido". Artes que fueron engendrando ya desde finales del siglo XVII, todo este ideario que con el paso del tiempo fue conllevando la superposición de decenas de máscaras de la *Serenissima*.

Se plantea entonces un recorrido sobre la arquitectura y el urbanismo del lugar por su importancia y peculiaridad. Y principalmente por la literatura, la pintura, la fotografía y el cine (junto a la música y al teatro) como los medios que han impulsado desde básicamente el siglo XVIII, XIX, XX y XXI, el imaginario colectivo de una ciudad disfrazada. Desde la urbe del amor, de encuentros sentimentales, romances, pasando por un espacio de juegos, perversiones, sexo, prostitución, máscaras, fiestas, a un espacio de máxima espiritualidad, introspección, serenidad y misterio, a finalmente la del parque temático, de pérdida de identidad, del turismo desbocado, etc.

En este sentido y partiendo, durante los siglos XVIII y XIX, del hecho de que los principales medios de comunicación eran los escritos y las pinturas e ilustraciones de la época, la proyección que se hizo de la *Dama del Adriático* se produjo de un modo muy particular. Acompañado todo ello por una arquitectura, como ya se ha indicado, muy característica en un enclave (la laguna véneta) que condicionó radicalmente la organización urbanística de una ciudad incomparable en este sentido (por su retícula de puentes, canales, calles, plazas y edificaciones). Además de la presencia incontestable del agua, la piedra y la luz. Este aspecto, el de la ubicación de la ciudad, ha sido determinante, a diferencia de otras poblaciones, para el crecimiento tan espectacular de los estereotipos venecianos.

De este modo, los diferentes autores y sus obras, cimientan las bases de las respuestas a nuestras hipótesis. Hablamos de cómo la literatura de viaje del *Gran Tour*, junto a otros autores (Goethe, Goudar, De Brosses, Casanova, Dickens, Taine o posteriormente otros como Hesse, Barilli o De Prada), fue perfilando parte de la diversidad de caras de la *Serenissima*. Sus historias y narraciones fueron dando, fuera y dentro de la ciudad, una imagen muy determinante de los diversos aspectos mencionados. Clichés que se asentaron

durante décadas, manteniéndose algunos, desapareciendo otros o produciendo nuevas versiones.

A su vez, la pintura configuró el aspecto visual en muchas de las obras de estos escritores. Los pintores analizados son los que de un modo u otro ejercieron una gran influencia sobre los aspectos analizados. Hablamos de los *vedutista* Canaletto, Guardi y Bellotto. O posteriormente de William Turner y de James Whistler junto a otros. Todos ellos ejemplarizan una visión del lugar que tuvo un gran impacto en la Europa de la época. Venecia dejó de ser una gran potencia, pero se transformó en referente para el arte y los curiosos que veían en ella una ciudad extremadamente singular.

En este recorrido, y ya en pleno siglo XIX la irrupción de la fotografía cambió para siempre la percepción de nuestro entorno y del tiempo, inmortalizando espacios, acciones y personas. Venecia fue también un foco de reproducción fotográfica muy destacado. John Ruskin, Carlo Naya y Tomaso Filippi fueron tres de los primeros fotógrafos más destacados de aquél periodo. Ellos, con sus diferentes concepciones del acto fotográfico y sus obras, ayudaron a la consolidación del mito veneciano y a la gran expansión a nivel global del imaginario colectivo de la ciudad. A ellos se suma, ya durante el siglo XX, las propuestas del *Novecento* con Ferruccio Leiss, el *neorrealismo* veneciano de Berengo Gardin y las fotografías de autores de finales del siglo pasado como Roiter, Toscani, Campigotto o Martin Parr entre otros.

En este análisis, y como ultima fase, se propone igualmente el uso del medio cinematográfico como otro espacio que ha ayudado profundamente a mantener y ampliar esa morfología interpretativa de la capital véneta. Durante el siglo XX el cine ha multiplicado y difundido numerosas máscaras de la ciudad. Muchas reiteraciones ya propuestas y

otras desconocidas. Es así como tras el estudio de diversos largometrajes de autores como Mark Sandrich, David Lean o Luchino Visconti entre otros, se cierra un estudio que, en todo caso y por su ideario, siempre estará abierto a ampliaciones.

Una vez analizado mediante los textos, obras gráficas, etc. hemos querido demostrar las hipótesis propuestas, se llevó a cabo la segunda parte de este proyecto: la realización de un recorrido fotográfico personal en el entorno veneciano. No se pretendió con ello la configuración de una nueva imagen de la ciudad. Más bien se trató de un momento de reflexión con el que se buscaron los motivos, los modos y las formas con las que se han ido acumulando estos clichés y cómo se reacciona ante ellos. Esta serie fotográfica, apoyada por el soporte teórico aquí analizado, se ha centrado en el seguimiento público y privado de tres adultos que por primera vez visitaron la ciudad y cómo desde el imaginario colectivo y los lugares comunes y estereotipados se encontraron cara a cara con la realidad de la laguna, de la piedra y el agua. En definitiva, de los clichés y la “irrealidad” de la capital véneta. Un periplo que inicia y finaliza como un sueño, similar al que llevó a Dickens hasta la *Dama del Adriático* siglos atrás.

Conclusiones.

El resultado es una investigación que, con los numerosos ejemplos analizados, ha pretendido evidenciar como todas las ingentes aportaciones artísticas y la propia evolución de la ciudad la fueron efectivamente, y en un sentido metafórico, mitificando. Ya no solo por las interpretaciones en el ámbito artístico realizadas, sino por el apoyo que los diferentes gobiernos fueron dando a este hecho (promulgando leyes y ordenanzas que favorecieron el desarrollo de la actividad de las cortesanas, del uso de las máscaras o de la larga festividad del carnaval

por ejemplo). Una mitificación, y por tanto una máscara tras otra, a la que se suma en las últimas décadas la de la ciudad como parque temático, como espacio de cartón piedra y foco de ingentes y constantes oleadas de turistas, de malos olores, de corrupción política, o la de la ciudad abocada a su extinción debido a las cada vez más numerosas mareas altas y al propio hundimiento de la misma. Finalmente, una ciudad decadente.

Por otra parte, es interesante en este proyecto la constante revisión y ampliación que se seguirá dando de la ciudad en el futuro con respecto a la permanente suma *a posteriori* de las nuevas visiones y finalmente estereotipos que se puedan seguir erigiendo entorno a la *ex Repubblica* véneta. En este sentido, tras años de estudio y análisis del doctorando, y un largo periodo de reflexión, se han podido sumar nuevas formas de entender y percibir a la vieja *Dama del Adriático*. Como sin duda ocurrirá cuando, con el tiempo, estas manifestaciones se amplifiquen. Porque Venecia, incluso si llegara el momento en el que su cuerpo pudiera terminar sumergido bajo las aguas de la laguna, y con ella toda su belleza y magnificencia, seguirá siendo un lugar inagotable para la creación artística.

I.2 Tipología del estereotipo de la *Serenissima*: morfología de la máscara.

El trayecto que se desea exponer tiene una diversificación enorme, unas fuentes y medios múltiples, y un sin fin de protagonistas. Los ejemplos recogidos en estas páginas son una mínima muestra de lo que en realidad se ha ido acumulando en referencia a una ciudad casi ya “inexistente” de lo tanto que se ha dicho sobre ella.

Cinematográficamente hablando, como señalaremos en su correspondiente apartado, y por ofrecer un ejemplo, las películas rodadas cuya protagonista o sencillamente cuyo escenario fuera de un modo u otro la ciudad de Venecia, se elevan a más de mil doscientas. Una cifra enorme en un arte tan joven. En lo referido a los documentos literarios, el número sencillamente es casi imposible de concretar, así como las obras pictóricas o las fotográficas.

El alzamiento del estereotipo ha correspondido pues y principalmente a las visiones que de ella fueron haciendo estos autores. Esa morfología de la máscara gana importancia principalmente en la polifacética imagen que representa y que la conforma.

Venecia no es tan solo la ciudad del juego como lo pueda ser Las Vegas o Atenas, la sede del Partenón y de lo que la cultura helénica allí dejara; Venecia es el cúmulo de tantas visiones como reflejos proyectan sus aguas. Visiones éstas tantas veces manoseadas y que ya de tanta revisión y del maratónico turismo que colapsa sus arterias se ha ido transformando en una parodia de por sí, una ciudad temática.

Venecia pues, como caleidoscopio en el que se la puede distinguir como la ciudad decadente, desierta, corroída por las aguas; o gótica, oscura, siniestra, misteriosa; de los enamorados, del idilio, del encuentro amoroso, del sueño real, del paraíso del amor; la ciudad, por otro lado, carnavalesca, de la fiesta por antonomasia, del juego (antes concentrado en el *Ridotto*); de los deseos, los vicios sexuales, la ciudad de Casanova; también como el epicentro del turismo, de la marabunta continua de personas en busca de museos y rincones a “descubrir”. Son estas imágenes, entre otras, fácilmente reconocibles en un primer acercamiento. Queremos explicar como todo ello tiene un origen. Evidenciar cuál fue para así entender el resultado.

Como iremos viendo a lo largo del texto, los diversos autores tratados centrarán su obra en recrear un tipo u otro de planteamiento con relación a sus propios modos de sentir la particularidad veneciana. Así vemos como Goudar o Goethe atacaron abiertamente la idea (real o no) de la ciudad corrompida por los vicios, el juego, el sexo, etc. Y en otro extremo – siempre habrá que hablar de extremos – Dickens, por ejemplo, planteó la imagen de una Venecia quieta, misteriosa, plena de silencios, oscuridades y siluetas. O la de De Prada, una ciudad devastada, embalsamada y enferma de sí misma. La limpieza, sin embargo de Canaletto, de sus ideales composiciones, de sus arquitecturas claras y coloridas, nos muestra lo contrario; como por otro lado, la arquitectura aterciopelada y monumental de las fotografías de Carlo Naya o Tommaso Filippi. Y así pasar por la belleza solapada en la luz de Turner o por las *vedutas* fotográficas de Filippi.

Hoy en día, el rebosamiento de información y la existencia de un turismo absolutamente masificado con toda la industria que se encuentra detrás, junto a los aspectos de esas numerosas caras que conforman a esta ciudad, está sobresaturada. Una distorsión que se ha

ido dando de las distintas “máscaras” desde el ámbito principalmente de la publicidad turística.

Sin embargo, al final incluso el turista multitudinario ha terminado por crear una ulterior imagen de la ciudad. Entrando a formar parte de ese aspecto “mitológico” que estamos indicando desde el inicio y que pretendemos analizar a lo largo de esta investigación. Es decir, esta industria ha colapsado, de tanto reiterar, los discursos de la ciudad. El exceso publicitario, la configuración de Venecia como un museo toda ella (o un mausoleo histórico o un parque temático) y la masiva respuesta por parte de todas las poblaciones, han ido desvirtuando todas las facetas.

Es así como curiosamente y como tantos autores han ido ya reflejando, el propio turismo (como no podía ser de otro modo) ha terminado formando parte de la mitología de la ciudad lagunar. Hoy por hoy es tan impensable un San Marcos sin *Campanile* ni basílica como sin turistas ni palomas. Una situación que tantos han aprovechado para ir modelando nuevos discursos, o discursos vagamente diversos dentro de los ya formulados anteriormente. Es donde, por ejemplo, podríamos situar los trabajos literarios de Brodsky o de Gil-Albert, o las imágenes de Araki, Toscani o tantos otros.

1.3 Orígenes históricos y mitológicos.

Como toda ciudad convertida en centro neurálgico de una gran potencia, Venecia tiene sus orígenes históricos y también mitológicos fundacionales. Unos explican la concatenación de acontecimientos históricos que la van generando a lo largo del tiempo y el otro, los vínculos espirituales y divinos de su fundación. Lo cierto es que los rasgos característicos de este lugar solo pueden entenderse si tenemos en cuenta el origen de la misma. Este avispero, este nido de castores que supone el laberinto de calles y canales, tiene en su historia el sentido urbanístico de la ciudad.

En las raíces épicas de la ciudad hayamos una explicación mitológica de su fundación como indicábamos. En este sentido, uno de los mitos se refiere a su aparición vinculada metafóricamente con el nacimiento de Venus. Venecia femenina, mujer hermosa que surgió de las aguas, pura y libre. Por tanto ajena a cualquier debilidad terrenal. Desde esta óptica se presenta como una Venus inmaculada, hermosa, fecunda y fuerte. Y es así como los grandes maestros (Veronese, Zelotti, etc.) la representaron a lo largo del 1500. A este ilustre nacimiento se asocia también, según la tradición, una fecha clave: el 25 de marzo de 421, fundación de Venecia.



Veronese, *Giunone offre il corno ducale, gemme e oro a Venezia*, 1554-56.

Dice de hecho Giovanni Diacono en su *Cronaca veneziana* – un documento del siglo X-XI:

34

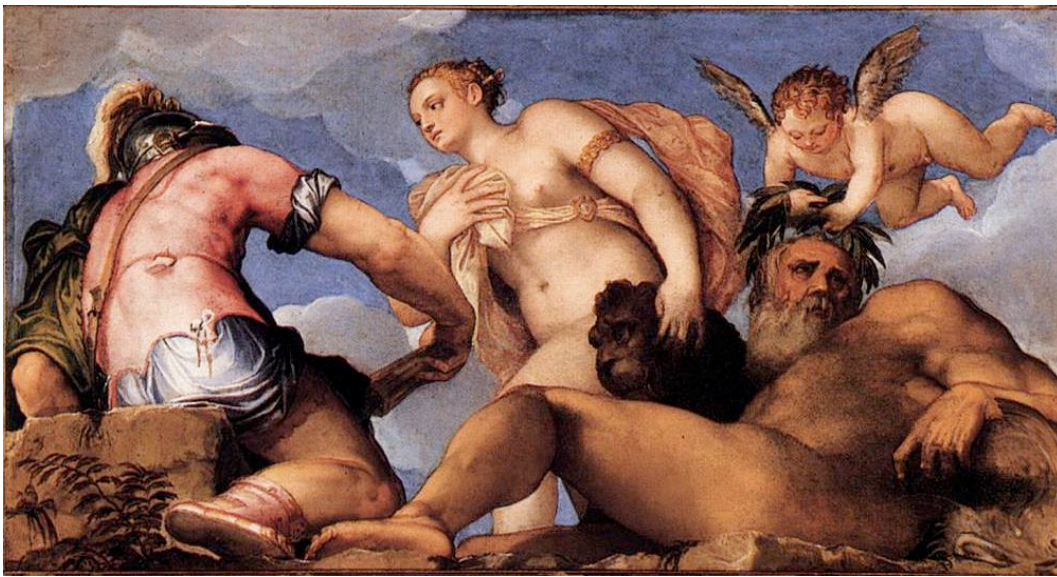
*“...Hay dos venecias. La primera es la que se encuentra en las historias antiguas, que se extendía desde los confines de Pannonia hasta el río Adda y cuya capital era la ciudad de Aquileia, en la que el beato Marco Evangelista, iluminado por la gracia divina, predicó el Señor Jesús Cristo. La segunda es la que sabemos está situada entre las islas, reunidas en el golfo del mar Adriático donde, entre las olas, en una posición maravillosa vive felizmente una población numerosa”.*⁶

La susodicha crónica, según los expertos, representa sin lugar a dudas el ejemplo más completo y coherente del papel político de la primera historiografía en la constitución de la ideología del estado

⁶ G. DIACONO, *Cronaca veneziana*, (sec. X-XI), extraído de AA.VV., *Andava nell'acqua crescendo*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia, Skira, 2000, pág. 15

veneciano. Al origen ilustre de la ciudad se suele añadir también – para completar la primera mitología veneciana – la procedencia noble y libre de su población.

También se habla de que, según la leyenda de Antenore, fungía de premisa para la de Atila. Y para completar el cuadro de la fundación religiosa, además que civil, hay que añadir la leyenda de San Marcos quien, después de predicar en Aquileia y en la zona de la laguna, le anunció un ángel que sus restos mortales tenían que descansar en el mismo lugar donde se encontraba, Venecia.



Giambattista Zelotti, Venezia o Venero tra Marte e Nettuno, 1555.

I.3.1 Orígenes.

En lo referido al origen de la ubicación geográfica, ésta se remonta hacia el 400 d.C. La laguna, ya en el periodo romano, era colonizada por pecadores que fueron habitando las pequeñas islas que poblaban el entorno. Lugar también de veraneo de los ricos romanos colonos, era ya entonces conocida como *Venetia* ⁷. Aunque hay que tener en cuenta que las versiones dadas por los historiadores a este respecto son diversas entre sí. Por un lado se habla de que bajo el asedio de Atila y los hunos, los habitantes de la costa buscando refugio, se introdujeron en los fangos de la laguna para evitar los ataques, comenzando de esta manera a poblar el centro lagunar. Por otro lado se indica que fueron las invasiones lombardas durante el siglo VI las que provocaron inicialmente esta búsqueda de tierras más seguras.

La explicación que ofrece Barbara Luchich, en una interesante y pequeña obra sobre la laguna norte, sitúa los primeros asentamientos humanos hacia el siglo VI d.C. localizándolos al norte de la laguna, cerca de la actual Torcello. Luchich hace referencia a unos escritos de Strabone (siglo I a.C.) que en su obra *Geografía*, refiriéndose a esa área habla de una “ciudad situada en los *paludes* y construida sobre palafitos, de modo que se camina sobre puentes y barcas (...)”⁸.

En las crónicas de la época, la Venecia lagunar tiene su origen en la antigua *Venetia*. Área ya mencionada que se extendía desde Pannonia al río Adda y que había sido colonizada por los vénetos y su dirigente Antenore de Troya después de la destrucción de su ciudad.

⁷ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 8

⁸ B. LUCHICH (ed. de), *Prima di Venezia*, Achab, Venezia, 1997 pág. 319 VV.AA., Venezia, Storti Edizioni, Venezia, 2000, págs. 6-15

Los habitantes de Padua, Aquileia, Concordia, Oderzo y otras ciudades italianas fundaron la “Venecia anterior a Venecia” a partir de esta época. Una ciudad que agrupó a estos pobladores como consecuencia de la alteración de sus estructuras socioeconómicas. Su situación fue variando desde la *Civitas Nova* (Eraclea), pasando el gobierno ducal a Malamocco, hasta quedar fijada en el 810 en la isla de Rialto, la *Civitas Rioalti* (corazón del sistema insular que perdura aún en nuestros días).

Antes de eso, en una esfera histórico-política ⁹, hay que destacar que la comunidad lagunar quedó bajo el control de Bizancio, que servía de parapeto contra el constante asedio de los Lombardos una vez que el imperio romano se desmoronó y se retiró definitivamente a Constantinopla por el 680 d.C. Durante este período, las islas siguieron creciendo bajo el abrigo de la pesca, la agricultura y un comercio cada vez más productivo. Una vez que los habitantes de la laguna consiguieron de Bizancio más poder, se instauró la figura del *Dogo* o *Dux*. Paolo Luccio Anafesto se convirtió en 697 en el primero de ellos ¹⁰. Tras el ataque de Pipino, hijo de Carlomagno, el *Dux* y el gobierno militar se trasladaron a la zona de *Rivo Alto*, un lugar más protegido. Esto conllevó el desarrollo de la zona central de la laguna, transformando la ciudad en un estado. La consciencia como pueblo se desarrolló con este traslado así como con la sepultura en sus tierras de las reliquias de San Marcos hacia el año 828.

⁹ VV.AA., *Venezia, Storti Edizioni, Venezia, 2000*, págs. 6-15

¹⁰ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000*, pág. 9

I.3.2 Venecia, potencia.

A partir de aquí se fue configurando la identidad y unión de los distintos moradores de la laguna, y su desarrollo económico. Durante los siguientes años, la ayuda que constantemente tenían que ir ofreciendo a los bizantinos, les iba por el contrario, otorgando más independencia de estos. Su poderío económico quedó patente por una parte a finales del siglo XI con el inicio de la construcción de la catedral en honor a San Marcos, Y por otra, un siglo después, por las numerosas bases comerciales que tenían repartidas por el Mediterráneo. Esto fue provocando la rivalidad entre Pisa y Génova principalmente.

El *Doge* de Venecia, Agnello Partecipazio, impuso el partido bizantino sabiendo que la gran distancia con el Imperio dejaba en el aire esa dependencia, al tiempo que servía de *jure* para proteger a la comunidad de la expansión franca.

38

Con este cuadro de inestabilidad política, la actividad principal de los venecianos se encaminó hacia el comercio. En 991, Pietro Orséolo II tomó la iniciativa e intervino militarmente al otro lado del Adriático, buscando desalojar las vías marítimas del Adriático de piratas eslavos y de las presiones musulmanas. El éxito en la campaña supuso la obtención de privilegios especiales por parte del emperador de Bizancio, así como la obtención del título de *Dux Dalmatinorum*.

El *Dux* perdió su carácter monárquico y los poderes políticos y administrativos pasaron a manos del *Maggior Consiglio* (Consejo Mayor), ya en el siglo XII, entre 1140 y 1160. El *Maggior Consiglio* estaba integrado por 45 miembros, y el *Minor Consiglio* (Consejo Menor) estaba compuesto por 6 miembros que ejercían el poder ejecutivo de manera conjunta con el *Dux*.

I.3.3 Periodo dorado.

En 1171, con el apoyo de genoveses y pisanos, constantes enemigos de Venecia, Manuel I Conno trató de excluir del Imperio a los venecianos. Esto provocó la IV Cruzada, donde los armadores venecianos, en lugar de liberar Tierra Santa, conquistaron y saquearon Constantinopla. Lo que conllevó que venecianos y cruzados se repartieran el imperio bizantino. Fue así como obtuvo tres octavas partes del imperio y un gran número de puertos por todo el Mediterráneo.

En 1310 se creó el Consejo de los X, que no tardó en adquirir una importancia total como órgano de control de la *Repubblica*, que en este momento se encuentra en su máximo apogeo adueñado de la “cuarta parte y media del imperio”. Esto provoca enormes ganancias durante los siglos XIII Y XIV, lo que repercutirá en la construcción de una ciudad de mármol que maravillará a sus visitantes.

Sin embargo, las tensiones existentes entre venecianos y genoveses, interesados ambos en el mismo comercio, desembocaron en diversos conflictos a lo largo del siglo XIII. Conflictos que ya en el siglo XIV, condujeron a la derrota definitiva de los genoveses en la guerra de Chioggia. No sin una situación crítica para Venecia que estuvo a punto de quedar completamente arrasada.

La Paz de Turín (1381) puso fin a las pretensiones de Génova, que perdió toda influencia política en el Mediterráneo mientras que Venecia se transformó en la única responsable del tráfico en Oriente, adquiriendo el dominio comercial internacional de la época. Una Nueva York de nuestros días. Es la edad de oro de la *Repubblica*, que extendió su control a territorios continentales. Entrados ya en pleno siglo XV las tierras bajo su control se extendía desde el Po, los Alpes hasta Istria y Dalmacia.

I.3.4 Declive de la *Repubblica*.

Sin embargo para la Venecia del *Cinquecento*, el reloj comienza a detenerse. Por un lado, la presión de las continuas invasiones turcas, por otro el cambio de las rutas comerciales hacia América, y por último, los ataques por tierra de invasores extranjeros y de diversos estados peninsulares. Europa en su conjunto contemplaba con gozo estas derrotas, nunca hubo ninguna simpatía por el crecimiento y riqueza de la *Repubblica*. Una serie de derrotas le hicieron perder a la *Serenissima*, Chipre y otras tantas posesiones. Consciente de su desplazamiento, Venecia se reinventa, renovando su aspecto urbano, y desarrollando grandes obras arquitectónicas (las *Fondamenta Nuove*, la de las Zattere, el puente de Rialto, etc.), como si con ello pudiera desplazar ese decaimiento. Tras la alianza en 1508 del Papa, el emperador Sacrorromano, España y Francia en la llamada Liga de Cambrai, el ejército quedó claramente aniquilado y el poder de Venecia extinto un año más tarde.

40

Durante el siglo XVII, Venecia sacará fuerzas de flaqueza para oponerse al papado, a los Habsburgo y a España y seguir luchando al mismo tiempo contra los turcos. Pero terminará secando las energías residuales restantes y perdiendo toda influencia económica y política. Tras esto, poco a poco la ciudad busca transformarse en la capital de las fiestas, los teatros y el juego, anticipando un turismo todavía inexistente en su tiempo tal y como lo conocemos. Y viviendo una situación de aparente normalidad que daba la espalda a la lenta caída.

Y es aquí cuando comienza, en estos años de obligada transformación, un nuevo recorrido que irá generando el nacimiento

de un “mito” universal y el poliédrico reflejo de una *Serenissima* trasnochada, de una ex-*Repubblica* que, desflorada y cansada, perdió todo su poder pero no su nobleza.

En 1797 Napoleón Bonaparte conquista y disuelve la república veneciana, destronando a una aristocracia que sobrevivía a sí misma. Cuando Napoleón fue derrotado, el territorio quedó en manos de Austria mediante el Tratado de Campoformio.

Finalmente -a excepción de las rebeliones de 1814 y 1848, fecha en la que se reinstauró la *Repubblica* que, sin embargo, unos años después volvió a caer en manos austriacas - Venecia pasó a formar parte del territorio italiano en 1886 tras un plebiscito en el que 674.426 ¹¹ habitantes de la capital y del Véneto tomaron la decisión de, por solo 69 votos en contra, unirse a Italia. Fue el fin definitivo de casi un milenio de independencia y soberanía de la *Repubblica* veneciana.

Durante este período, Venecia vivirá un gran cambio urbanístico con el enterramiento de diversos canales (*Rii terà*), la creación de grandes vías, los Jardines Públicos, nuevas fundamenta y puentes (el de la *Accademia* y el de los *Scalzi* cerca de la estación); se abrirá, más tarde, la *Strada Nuova*, el nuevo puerto marítimo, etc., lo que dará una nueva cara no sólo a la ciudad sino también al “mito”.



Morea Gregorio Lazzarini, Il doge Francesco Morosini Peloponnesiaco offre a Venezia la riconquistata Morea, 1694.

I.3.5 Venecia en la Italia unificada.

La historia de Venecia igualmente ha sido intensa en el último siglo y medio. Las características principales – perdido en 1886 todo su poder y su autonomía como estado independiente, y quedando por tanto su historia vinculada a la del resto de Italia – se han centrado en varios aspectos.

Por un lado en la situación política de la *Serenissima* (las Guerras Mundiales, la nueva ocupación, etc.), así como por la reconversión de la ciudad a las nuevas necesidades, principalmente a las impuestas por la industrialización. Este hecho, por otro lado, ha provocado problemas que han derivado en otro aspecto importante: la alteración natural del ecosistema lagunar, provocando catástrofes que hoy por hoy, y según los especialistas, están provocando el hundimiento de la ciudad, así como la multiplicación de la denominada “agua alta” (subidas del nivel de las aguas durante algunas horas debido a las mareas).

En el ámbito político, los acontecimientos más destacados producidos en la antigua *Repubblica* se han centrado en los provocados por los dos conflictos mundiales principalmente. Italia entró en la I Guerra Mundial en el 1915, el 12 de mayo. Ese mismo mes declaró la guerra a Austria. Un día después, en Venecia se comenzó a poner a salvo todo el material artístico de la ciudad, siendo por ejemplo transportados a Roma los caballos de la catedral y ésta protegida con sacos de tierra.

Cinco meses después del inicio del conflicto, la ciudad es bombardeada, lo que provocó la destrucción del tejado de la iglesia de los *Scalzi* y sus frescos de Tiepolo. Durante el siguiente año, ya en 1916, las incursiones aéreas se sucedieron. Sin embargo, una vez finalizado el

conflicto, los daños producidos en la ciudad no fueron verdaderamente significativos.

Durante el segundo conflicto mundial, Italia, cercana a la Alemania de Hitler, quien por ejemplo ya en 1934 visitó oficialmente la plaza de San Marcos junto a Mussolini, se alineó con los alemanes. La consecución de la guerra cambió la situación de Italia, que quedó invadida por las tropas nazis, quedando reducidas a “títeres” el gobierno y el poder del fascista Mussolini. Esta situación conllevó en 1943 la reocupación de Venecia por las tropas nazis, como ya ocurriera con Napoleón y posteriormente con los austríacos. Una vez que el gobierno de Mussolini cayó y que el conflicto finalizó, durante 1945, Venecia fue desocupada.

Posteriormente a esto, los únicos momentos históricos destacables fueron cuando hospedaron las dos Cumbres de los siete países más industrializados desarrolladas en los años 1980 y 1987 respectivamente.

44

En un sentido económico, de la ciudad sería importante destacar varios acontecimientos. En principio el desarrollo del proyecto en 1917, para la construcción del Puerto de Marghera, centro que con los años se transformaría en un complejo sistema industrial. En 1933, por otro lado, se inaugura la ampliación del puente que unía con el ferrocarril la ciudad a tierra firme desde 1842, dando cabida a los automóviles. Venecia queda unida por tanto a la tierra firme también vía automóvil.

Otros eventos claves para la economía de la ciudad fueron las inauguraciones de la nueva estación ferroviaria en 1956, y del aeropuerto Marco Polo en Tessera en 1961.

A nivel cultural, en los últimos tiempos destacan eventos importantes en la ciudad como la inauguración de la *I Mostra Internazionale*

d'Arte cinematografica (1932), la adquisición del Palazzo Veneier dei Leoni por Peggy Guggenheim (1949), así como la inauguración de la *I Mostra Internazionale di Architettura* (1979). Y por último, y más recientemente, la destrucción a causa de un incendio, aún sin determinar con claridad ni las causas exactas, ni los responsables, del teatro La Fenice producida durante una restauración en 1996, y ya reconstruido. Por otro lado la Bienal de Arte que nació allá por el 1895.

II. ¿Arquitectura o escenografía?: la ciudad imaginaria.

II.1 La construcción de un diamante: arquitectura en la frontera.

II.1.1 Especificidad física.

Venecia es una ciudad muy peculiar. Una ciudad con un urbanismo incomparable. Una arquitectura concreta y una evolución de la misma atada a la fisonomía del lugar donde fue edificada. Su particular constitución, ubicada en el centro de la laguna, dentro del mar Adriático, aunque separada de éste por varias islas que conforman una especie de dique natural, la ha salvaguardado durante siglos de las agresiones externas. Venecia se erigió sobre 120 islas, divididas hoy por 177 canales.

A lo largo de los siglos, esta anormal situación dentro del refugio acuático, lejos de la tierra firme, rodeada por agua y fango, con aguas demasiado bajas como para ser atacada por mar, Venecia quedó al resguardo de las numerosas guerras que devastaron el resto de las ciudades durante toda la Alta Edad Media. Ya antes de las últimas migraciones hacia el mar, se hablaba en las crónicas de una “*koiné venética*”, es decir, de una comunidad muy fuerte que vivía en una especie de mítica concordia social, que se centraba en el comercio y que poseía numerosas y diversas embarcaciones para navegar en su extraordinario entorno.

Esta particular ubicación, es el detonante por el que la ciudad fue constituyendo una fisonomía en la que no se partía de un único núcleo central y del que surgían el resto de los edificios. Ese núcleo lo formaban los *campi* (las plazas venecianas), que se encontraban repartidos por cada una de las islas, a partir de los cuales se distribuían el resto de las construcciones. De ahí el elevado número de centros de referencia

importantes para los habitantes de la ciudad. Su crecimiento se extendió con rapidez por las diversas islas que fueron uniéndose por puentes, quedando reducidas poco a poco las distancias acuáticas, a canales. Ya desde el siglo VII existe constancia de que la ciudad tenía una extensión similar a la actual ¹². Y en el siglo VIII, sustancialmente, la ciudad es ya lo que hoy por hoy conocemos, salvo por las diferencias lógicas que conlleva una construcción encima de la anterior y siempre sobre el mismo terreno.



48

Mätthaeus Merian, *Venetia*, 1650.

La morfología que fue tomando la laguna con relación al crecimiento de la ciudad fue interesante. La fragmentación en islotes (y no sólo los referidos a los que rodeaban la zona de Rialto –la actual Venecia–) fue tomando una funcionalidad distinta. De este modo cada isla del sistema lagunar iba tomando un papel desigual. Según la versión de Luchich ¹³, los poderes políticos, religiosos y comerciales se fueron distribuyendo por los diversos islotes, configurando sedes individuales desde donde desarrollaban sus actividades. Cada una tenía una función que se articulaba con el resto en un sistema complejo. Este sistema se mantuvo hasta que finalmente, por motivos diversos, tuvieron que ir o transformando sus roles o sencillamente quedando inútiles, ya durante los siglos XIV y XV.

¹² Cfr. TIZIANO SCARPA, *Venezia è un pesce*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000, pág. 7

¹³ B. LUCHICH (ed. de), *Prima di Venezia*, Achab, Venecia, 1997, op. cit, pág. 32-33

En los siglos siguientes, el urbanismo y las variaciones en la ciudad fueron produciéndose piedra sobre piedra, sin destacadas alteraciones en el callejero de la ciudad, con pocos ejemplos de importantes cambios en relación a obras de gran envergadura (salvo algunas excepciones como las producidas en la Guidecca, etc.). Aunque sin duda la llegada de Napoleón conllevó una mutilación importante al derribarse iglesias, etc. buscando una “europeización” de la fisonomía de Venecia. Importante en este sentido fue la evolución hidrográfica de los canales. Durante los siglos XVII en adelante, se produjo un elevado número de enterramientos de muchos de ellos (y la apertura de algún otro), debido claramente al intento de ir ajustando la urbe a las nuevas condiciones de las sociedades cada vez más avanzadas y contemporáneas.

En todo este conjunto de consideraciones físicas, las mismas construcciones que se fueron realizando a lo largo de los siglos, hasta la actualidad, fueron asumiendo además los estilos vigentes de cada periodo. En este sentido la ciudad acumuló una “enciclopedia arquitectónica” con unas particularidades específicas inconfundibles. Algo que analizaremos en el siguiente apartado.

Desde otra órbita, importante ha sido también el conflicto producido ante la problemática medioambiental que ha golpeado la laguna y a sus diversas poblaciones. Porque esta ubicación, muy oportuna para la defensa de la ciudad, fue siempre también su talón de Aquiles. Estar edificada a nivel del mar ha conllevado que una marea alta fuera de lo habitual, provocara grandes perjuicios para toda la urbe.

Pero el peligro ha ido aumentando desde que poco a poco se fue alteración del ecosistema lagunar. Eso se debió principalmente a la continua intervención humana, lo que ha conllevado una desalentadora



Anónimo, Portal Chiesa dei Servi, 1855.

concatenación de circunstancias que han puesto en peligro el ecosistema autóctono y por ende a la propia capital véneta. Algo que principalmente fue produciéndose desde el siglo pasado, muy especialmente con la construcción del centro industrial y petroquímico de Porto Marguera ¹⁴, etc. Otros elementos destacables que han ido alterando ese frágil ecosistema han sido el masivo uso de embarcaciones motorizadas dentro y fuera de la ciudad, el paso constante de navíos mercantes hacia el puerto y el recorrido de titánicos cruceros por la misma ciudad. Los continuos vertidos y escapes inevitables de combustible, etc. han conllevado finalmente en este último siglo, que los fondos lodosos que mantienen intactos las palafitas sobre las que se yergue la ciudad, comiencen a deteriorarse y ésta, a hundirse en esos mismos fondos. A todo esto hay que sumar la absoluta masificación turística, el constante trasiego de personas, maletas, mercancías, etc.

En este círculo vicioso, la secuencia cada vez mayor de estas mareas altas por un lado, y por otro el hundimiento de las *rivas* y las *fondamentas*, están doblegando a toda la ciudad. Todos estos elementos acumulan en la actualidad el principal problema y lucha de la urbe. Por esto en 1981 se presentó *Il Progettone* (plan para la defensa de las aguas altas) que fue aprobado en 1982. El organismo *Consorzio Venezia Nuova* (operativo a partir de 1987) se crea, a grandes rasgos, como un organismo dedicado exclusivamente a la problemática de Venecia y del resto de la laguna. Es entonces cuando surgen diversos estudios enfocados principalmente en evitar estas circunstancias provocadas por las aguas. Entre ellos el Mose (el sistema de diques móviles que separa la laguna del mar en situaciones de mareas extraordinarias) y el REA (Re-equilibrio y Ambiente) del Consorzio Venezia Nuova; ambos todavía sin resultados claros. Por estas mismas razones medioambientales, se ha solicitado reiteradamente

que sea prohibido el tránsito de los grandes transatlánticos por el canal de la Guidecca. Como volvió a ocurrir en 2014 cuando una movilización internacional de diferentes artistas y personalidades del arte firmaron una solicitud exigiendo la prohibición de esas embarcaciones por dicho canal ¹⁵.

¹⁵ J. ZURRO, *Movilización internacional contra los cruceros en Venecia*, *El Confidencial*, Italia, 2014. http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-07-24/movilizacion-internacional-contra-los-cruceros-en-venecia_167054/

II.1.2 Esplendor y evolución.

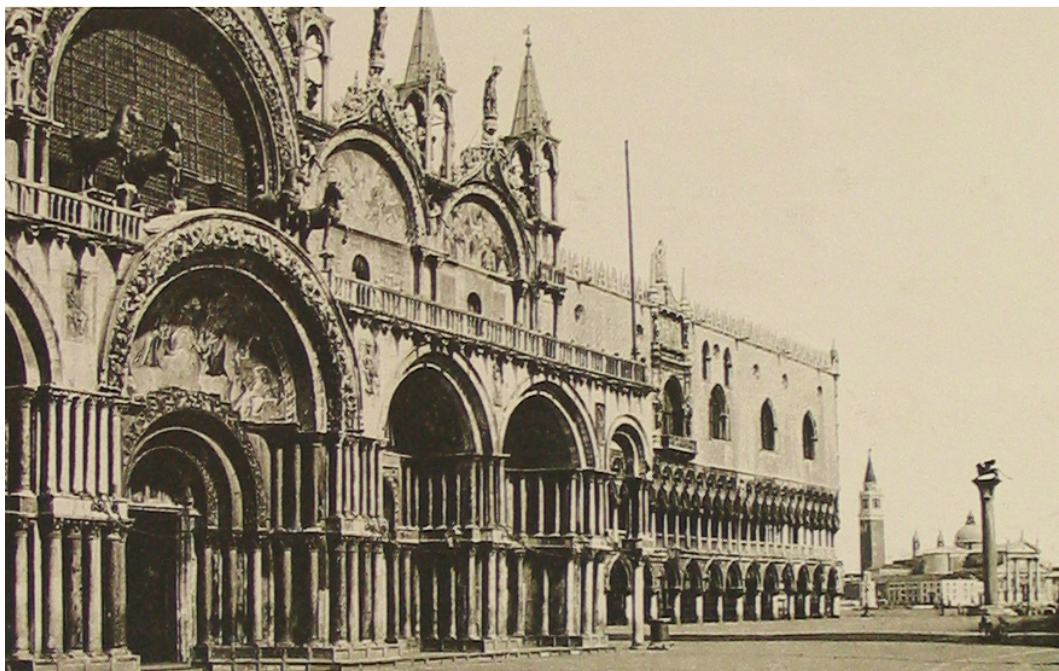
Los estilos arquitectónicos de Venecia así como su fisionomía (los canales, islotes, plazas) son elementos fundamentales para la hipótesis propuesta en ese proceso de mitificación mediante las artes que apuntamos en esta investigación. En este sentido hemos querido hacer un acercamiento a los aspectos constructivos que han dado pie a una arquitectura muy específica tanto por sus evidentes soluciones técnicas, como por los estilos generados que ponen cara a la ciudad desde este aspecto. Todos estos estilos han conllevado en todo caso una manera similar de construcción que se ha ido alargando en el tiempo. Las condiciones físicas han conllevado un modelo de construcción específico adecuado a la inestabilidad del terreno. Los fondos de lodo, y por tanto inestables, de la laguna hacían imposible levantar edificios de grandes proporciones. Sin embargo, los venecianos encontraron una solución técnica que permitió el levantamiento de los palacios al pie del gran canal y en todo el conjunto de islotes. El método conllevó utilizar miles de grandes estacas clavadas en el lodo. “Los venecianos han hundido en la laguna centenares de miles, millones de palos. Debajo de la basílica de la Salute hay al menos cien mil, también a los pies del puente de Rialto, para contener el peso del arco de piedra. La basílica de San Marcos (...), está sostenida por una *palafita* de olmo”¹⁶. Un sistema utilizado en todas las construcciones de la ciudad hasta la época contemporánea. El abastecimiento de troncos provino de los “bosques del Cadore, sobre los Alpes vénetos. (...) Hay alerces, olmos, alisos, robles, pinos”¹⁷.

¹⁶ Cfr. TIZIANO SCARPA, *Venezia è un pesce*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000, pág. 9

¹⁷ *Ibid.*, pág. 9

Sobre estos cimientos se ha levantado todo lo que conocemos de Venecia a lo largo de su historia. Un sistema natural de cimentación y fijación de la tierra, que actualmente por otra parte, la alteración del ecosistema de la laguna, el cambio climático, etc. está conllevando su rápido deterioro. Todos estos elementos están afectando muy especialmente a la naturaleza de los miles de millones de estacas hundidas en el lodo. Lo que a su vez está provocando un hundimiento gradual de la ciudad como ya indicábamos.

Lo cierto es que este modelo conllevó la posibilidad de erigir grandes edificios durante toda la historia de la *Serenissima*. Y así a lo largo de la extensa historia de ciudad, numerosos son los estilos que han ido moldeando las fachadas e interiores venecianos. Brindando joyas muy destacables en sus respectivos estilos, conformando un conglomerado importantísimo a lo que a la acumulación de estilos desarrollados durante siglos, se refiere. De entre todos los que configuran la cara externa de la ciudad, destaca el predominio del véneto-bizantino y el gótico. El primero fue un estilo adaptado del Imperio Bizantino que controló la zona tras la caída del Imperio Romano. Desde el siglo XVIII en adelante se desarrolló fuertemente dando como resultado edificaciones emblemáticas de la *Serenissima*. Hablamos de la basílica de San Marcos, muy hermanada con Santa Sofía de Estambul. A ésta se suman la iglesia de los Santos María y Donato, ubicada en la isla de Murano, así como los numerosos palacios del canal grande.



Carlo Ponti, Basilica di S. Marco y Basilica di S. Marco e Palazzo Ducale dalla Torre dell'Orologio, 1860.

Sin embargo, y aunque existen numerosos estilos posteriores al véneto-bizantino y al gótico, es éste último el más emblemático y reconocible en la arquitectura de la ciudad. Éste llegó a la laguna una vez que la influencia de Bizancio fue desapareciendo, siendo adaptadas rápidamente las nuevas premisas de los tratados góticos de arquitectura. Las características de éste con las necesidades de la urbe se fundieron estrechamente. Esto se debió a varios motivos: por una parte, debido a la escasez de superficie constructiva, era fundamental resolver con mucha practicidad los bajos de los edificios (zonas de servicio, almacenaje, etc.); por otro lado, las serpenteantes y estrechas calles provocaban una necesidad imperiosa de iluminar los interiores. Esto conllevó la necesidad de la construcción de grandes ventanales en las plantas superiores. Elemento éste tan característico en el gótico.

De este modo fueron construidos numerosos palacios de entre los que destaca, como obra maestra y cumbre del gótico, el Palacio Ducal, fundamental en el ideario visivo de la ciudad. Otras destacadas construcciones son el Palacio Guistinian, el impresionante Ca' d'Oro, Ca' Foscari, junto a las iglesias de los Santos Giovanni y Paolo o dei Frari.

A partir de aquí los distintos períodos que se fueron desarrollando en occidente, dejaron su impronta en las edificaciones construidas durante los siglos posteriores. Es así como ya en pleno siglo XV el Renacimiento se fue haciendo hueco entre los canales de la ciudad. Las huellas de aquel estilo más contenido y expresivo tuvieron una acogida tibia. Sin embargo cuenta con grandes aportaciones y destacados arquitectos. A este período pertenecen las iglesias de Santa Maria dei Miracoli, así como las Escuelas de San Marcos y de San Giorgio Maggiore. Es de este período el desarrollo que se produjo de arquitectos tan renombrados como Palladio o Sansovino.



Bonaldi e Targhetta, Palazzo Cavalli, 1855.

Con el paso del tiempo el Barroco hizo su aparición. Toda una explosión de exuberancia que fue muy bien recibida en una sociedad adinerada, exquisita y muy dada a los excesos. En definitiva, una ciudad que adoraba el deleite de la vida. Desde principios del siglo XVII y hasta mediados del siglo siguiente, se fueron levantando piezas fundamentales en el panorama arquitectónico veneciano. Hablamos, cómo no, de destacados palacios que asomados al Canal Grande, fomentaron el *sky line* de la ciudad. Como por ejemplo Ca' Rezzonico, Ca' Pesaro o las Procuradurías, edificios todos ellos de Baldassarre a quien también se atribuye la iglesia de Santa María Della Salute, una de las obras cumbre de este movimiento. Su ubicación estratégica entre la isa de la Guidecca y casi enfrente de la Plaza de San Marcos, y detrás de la Punta della Dogana, le dieron una importancia fundamental.

Más tarde, cuando el Barroco quedó obsoleto, el Neoclasicismo fue expandiéndose de modo suave en la ciudad. Apenas con trazos destacados dado que, entre otros motivos, la invasión napoleónica y la imposición de una arquitectura de repetición, anularon el desarrollo personal en los diferentes barrios. Por tanto ya desde el 1797, son de escaso interés las posteriores construcciones puesto que partían de repetir las soluciones de antiguas arquitecturas. Desde entonces y de modo general fueron poco destacadas las intervenciones en la ciudad. Salvo los importantes cambios faciales que se produjeron durante el periodo napoleónico: el derrumben de numerosas iglesias, el soterramiento de canales, etc. Más tarde, un hito importante que cambió la relación de Venecia con el mundo fue la construcción en 1842 del puente ferroviario que unió físicamente por primera vez Venecia con el mundo.



Simón Marsden, Santa Maria della Salute, 2001.

II.1.3 Arquitectura y contemporaneidad en Venecia.

Posteriormente, y en pleno siglo XX, el aspecto más destacado (además de obras como el puente “provisional” de la Academia, la ampliación del denominado puente de la Libertad (Puente Littorio cuando fue inaugurado por Mussolini) o el nuevo puente del Canal Grande ya en pleno siglo XXI de Calatrava entre otros) fue la expansión de Venecia fuera de sus propios confines. De este modo se extendió por tierra firme (Mestre y el puerto industrial) y se creó la estación balnearia del Lido. Un modelo que buscó lanzar a la modernidad a una ciudad que, a diferencia de lo sucedido en el resto de urbes durante el Ochocientos y el Novecientos, la anomalía que suponía la retícula de calles y canales conllevó una lucha y contradicción continuo. Un proyecto que quedó obsoleto hacia finales de los años sesenta del siglo pasado ¹⁸ y que desde entonces ha ido envolviendo a Venecia en un halo de fatalismo.

61

En ese contexto, sin embargo, y a pesar de los 300 edificios nuevos que se fueron construyendo, Venecia ha tenido una actitud beligerante con la “normalización” de su entorno. Lo que quiere decir que esa homogenización urbanística impuesta en todas las ciudades tras el cambio que supuso las revoluciones industriales, en Venecia ha encontrado una peculiaridad tan evidente como una resistencia a ser alterada su morfología. En última instancia, la singularidad de la capital de Véneto con las problemáticas acuciantes que conlleva, podrían resolverse a medio y largo plazo. Los venecianos podrían optar por enterrar todos sus canales, demoler todos sus puentes, levantar un muro entorno así misma y vender su alma al diablo, ganando con ello unos siglos más de vida, pero perdiendo para siempre su ser. Como algo así es inviable

¹⁸ AA.VV., *Venecia. La nueva arquitectura*, Skira, Barcelona, 2000, pág. 11

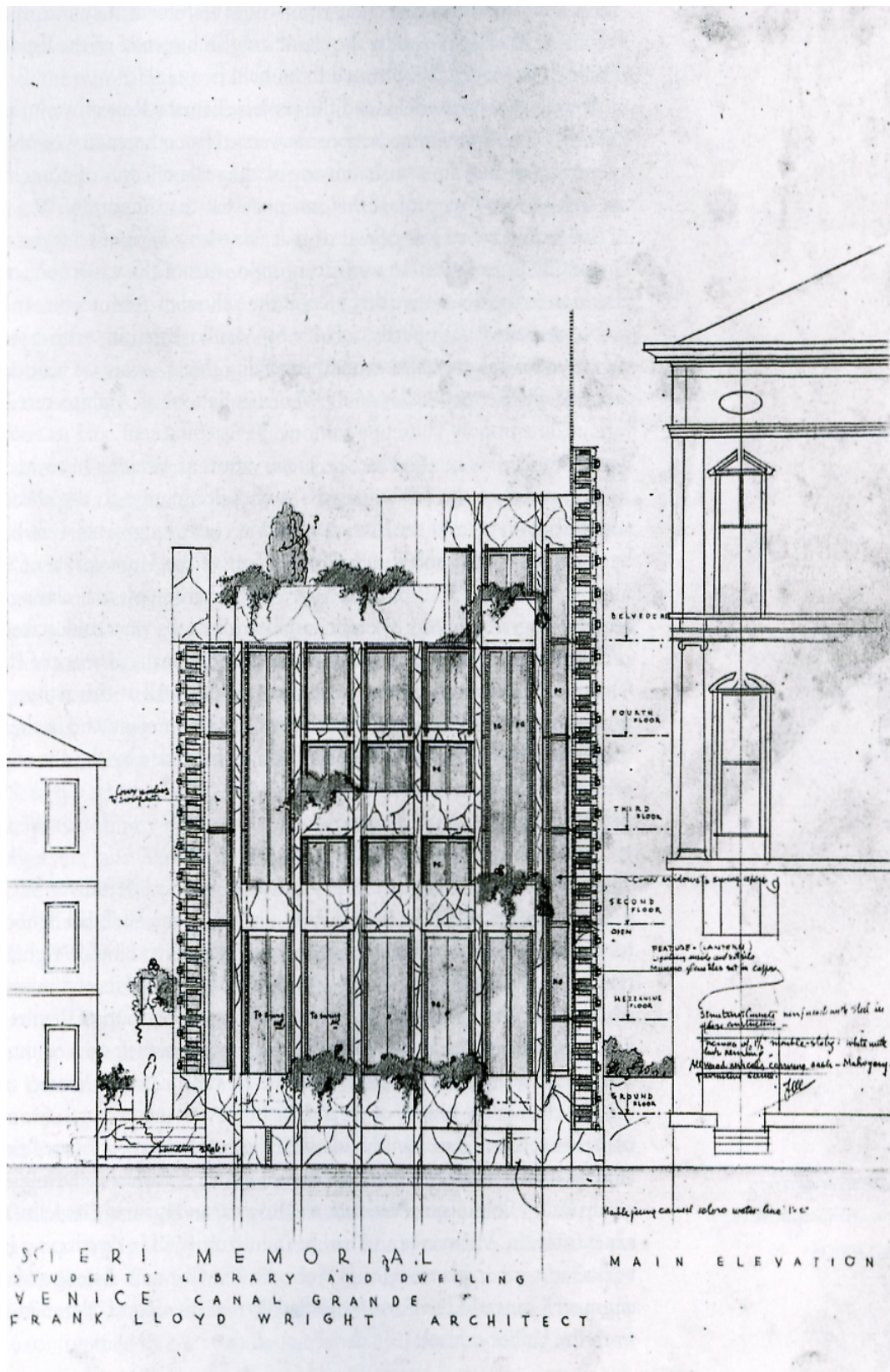
(sería un autentico atentado) y entendiendo el modo contemporáneo de concebir la arquitectura como un crear con la primacía del edificio frente a su entorno, se ha condicionado mucho desde las élites del poder y el sentir veneciano, la ejecución de numerosos proyectos. Como comentaba Sergio Bettini en este sentido allá por el 1954 y con gran acierto “Venecia no es una ciudad de arquitectos al modo clásico: no está compuesta de monumentos. En eso se puede sostener que la urbanística prevalega sobre la arquitectura; vale decir: no es el simple edificio que, por tanto, se impone con su valor y con su significado asertivo (...) sino también, es esta forma en su totalidad la que prevalece sobre el *individuum* arquitectónico y siempre de cualquier modo, subordina a sí misma el sentido figurativo” ¹⁹. Ha sido así como muchos proyectos de grandes de la arquitectura nunca llegaron a ver la luz, como por ejemplo el hospital en San Giobbe diseñado por Le Cobusier o la sede de la Fundación Masieri en el Gran Canal ²⁰ de Frank Lloyd Wright.

62

A pesar de todo lo expuesto, Venecia experimentó en los últimos tres siglos cambios vinculados a la destrucción de edificios y a la creación de otros nuevos. Lo que en todo caso no conllevó una variación sustancial de su madeja de canales, de plazas y calles. Salvo, como ya hemos indicado, por el soterramiento de numerosos canales, la creación de *rivas* y *fondamentas* nuevas o la alteración de la ribera de tierra firme a las puertas de Mestre, el resto se ha producido construcción sobre construcción.

¹⁹ AA.VV., *Venecia. La nueva arquitectura*, Skira, Barcelona, 2000, pág. 32

²⁰ AA.VV., *Venecia. La nueva arquitectura*, Skira, Barcelona, 2000, pág. 31



Frank Lloyd Wright, proyecto no realizada para la Fondazione Angelo Masieri, 1954.

En este sentido en el estudio que realizó Alvise Zorzi en su libro *Venezia scomparsa* ²¹ (*Venecia desaparecida*) podemos distinguir la destrucción de números edificios más o menos emblemáticos, y en general la evolución que la ciudad ha tenido en relación a las pérdidas (y a las nuevas creaciones) dentro del margen arquitectónico y urbanísticos experimentado en la ciudad desde la caída de la *Repubblica*. Un estudio que nos permite delimitar la catástrofe cultural que ha sufrido la ciudad desde entonces. Algo que en cierta medida y con una consciencia de sí misma y de su valor, ha conllevado en las últimas décadas una reticencia fuerte a nuevas arquitecturas, como ahora comentaremos.

A todo esto, y a la fatalidad que envuelve a la ciudad desde hace décadas, se oponen movimientos que se han creado en los últimos años del siglo pasado y primeros del actual, numerosas opciones constructivas para revitalizar la vida veneciana. Reconstruir el tramado humano que la sangría de habitantes que huyen a tierra firme deja a Venecia vacía de vida (y de contenido), es prioritario para ellos. Un escenario urbano nuevo con el que dar aliento a una dama que apenas consigue oxigenar sus pulmones encharcados. De esta manera, desde los años ochenta del siglo pasado, Venecia ha vivido un cambio conceptual en el que había quedado paralizada en una dicotomía. Algo que ya plantearon desde el Proyecto Venecia en la Bienal de arquitectura de 1985: la restauración de su urbanismo y la legitimidad de la arquitectura contemporánea a intervenir en la historicidad de la urbe. Algunos ejemplos de construcciones o restauraciones ya realizados serían la treintena de viviendas de Giancarlo De Carlo en la isla de Mazzorbo, el complejo de viviendas de Gino Valle y el edificio residencial en Sacca Fisola de Iginio Cappel y Piero Mainardis, proyectadas por Gino Valle, las viviendas del área Trevisan en la Giudecca, donde también se recupera y reconvierte el Molino Stucky en un hotel o el puente de la Constitución de Calatrava, entre otros ²².

²¹ A. ZORZI, *Venezia scomparsa*. Oscar Mondadori, Milan, 2001

²² AA.VV., *Venecia. La nueva arquitectura*, Skira, Barcelona, 2000, pág.s 35-37

En definitiva, un discurso que ha producido controvertidos debates en materia de arquitectura y urbanismo entre la necesidad de modernizar y recuperar la vitalidad y el pulso a la ciudad, y la de mantener y convivir con la historia de un casco histórico que comprende básicamente toda la ciudad. Aunque en realidad, las tensiones en este tema se remontan a tiempos de la *Repubblica*. Para comprobarlo, es muy interesante el estudio dirigido por Lionello Puppi y Giandomenico Romanelli, en donde numerosos autores desarrollan en *Le venezie possibili*, da Palladio a Le Corbusier un recorrido desde el siglo XV hasta el siglo XX, recapitulando todos los proyectos arquitectónicos que no llegaron a materializarse. Desde el puente de Rialto, proyectado por Palladio y representado en cuadros de Guardi como *Studio per il ponte di Rialto secondo Palladio* ²³ o el mismo Canaletto (*Capriccio con edificio palladiani*), así como el proyecto ganador para el puente de la Academia de Duilio Torres y nunca realizado ²⁴, así como diversos palacios, templos, las diferentes opciones para la reconstrucción del *Campanile* que se derrumbó en el 1902 y un alto número de edificios que nunca vieron la luz.

²³ AA.VV. *Le venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milán, 1985, pág. 77

²⁴ *Ibid.*, pág. 222



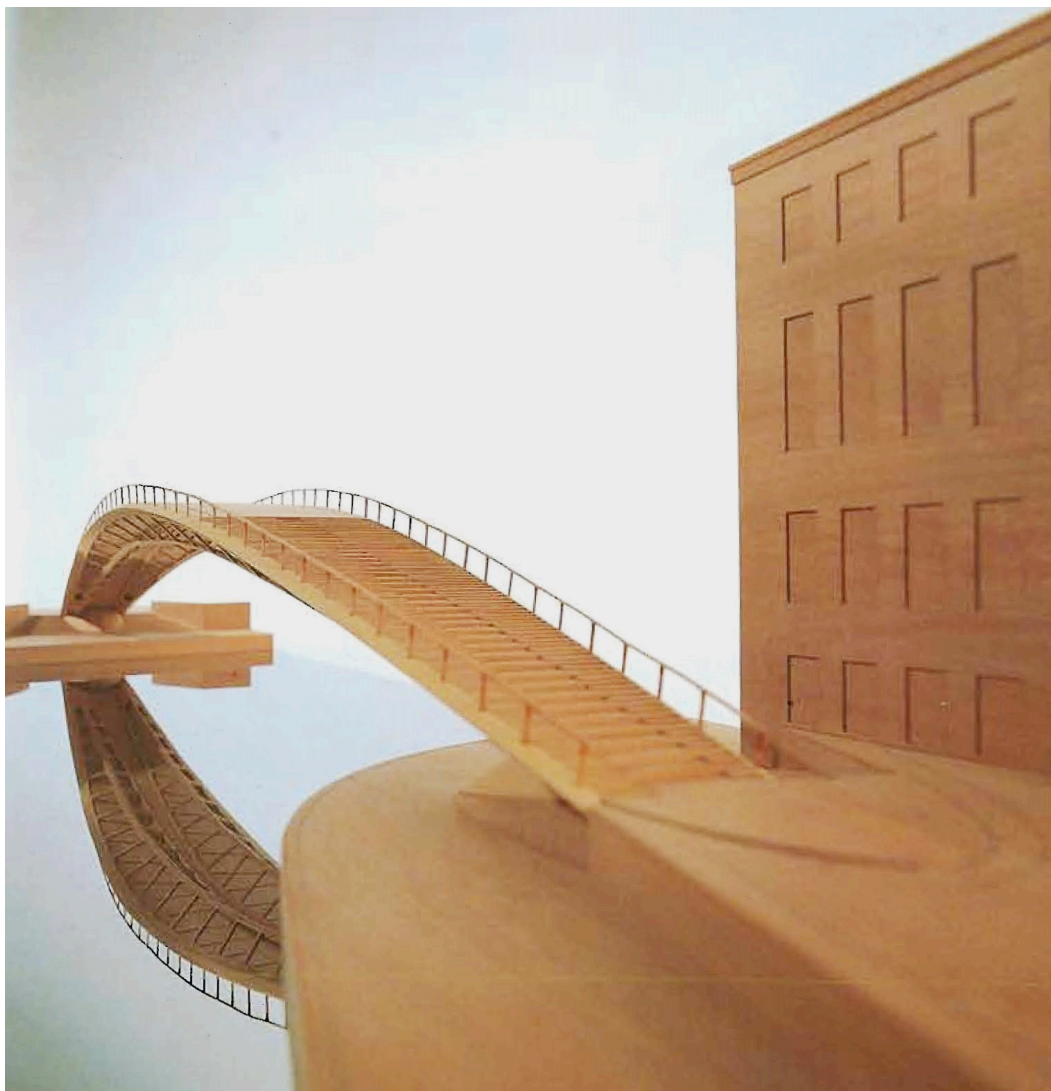
Canaletto, Capriccio con edificio palladiani, 1756-59.

66

En la actualidad, seguir el devenir diario de Venecia es suficiente para percatarse de que toda construcción conlleva siempre una gran crispación también a nivel social. Como ha ocurrido ya no solo con el puente de Calatrava, para disgusto del arquitecto (al que le exigieron cuatro millones de euros ²⁵), sino, por ejemplo, con una de las últimas edificaciones de cara al Canal Grande. Hablamos de la ampliación, justo enfrente de dicho puente, del hotel Santa Chiara firmado por los arquitectos Gatto, Lugatto y Barratta. El "cubo" ha provocado una avalancha de críticas y "memes" que corren por las redes sociales ²⁶.

²⁵ Absuelven a Calatrava por los sobrecostos de su puente de Venecia, ABC, España 2015, <http://www.abc.es/local-comunidad-valenciana/20150317/abci-absuelven-calatrava-sobrecostes-puente-201503171905.html>

²⁶ Venezia, continua a far discutere il nuovo albergo Santa Chiara, Il gazzettino, Venecia, 2015, <http://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/foto-e-video/2015/08/07/fotogalleria/venezia-continua-a-far-discutere-il-nuovo-albergo-santa-chiara-1.11898875#1>



Calatrava, Maqueta Puente de la constitución, 2002-08.

En definitiva, se sigue pretendiendo, mediante la transformación de la ciudad antigua, salvarla. Algo con lo que todos no están de acuerdo. Una transformación que busca además incluirla dentro de los confines de un territorio que va más allá de su insularidad.

II.2 La ciudad imaginaria. De cómo la arquitectura se transforma en escenografía.

La evolución del espacio arquitectónico de la capital véneta, su fisionomía, ha condicionado notablemente la proyección hecha de ella. Tanto que, con el paso de los siglos, incluso esa especificidad técnica ha convertido su arquitectura en una auténtica escenografía. Ahora comentaremos más en específico en qué sentido. Pero, por ejemplo, todo el Canal Grande o Gran Canal es de hecho un palco indiscutible desde el que se configura la ciudad. Con forma de “S” invertida, siempre fue la arteria principal de la ciudad y el paseo marítimo. Canal navegable, permitía que en otras épocas, los barcos llegaran hasta el mismo Rialto a descargar sus mercancías. Y fue en él donde las más importantes familias construyeron sus impresionantes palacios, asomando por tanto a la vía más vital de Venecia.

68



Antonio Perino, Palazzo Loredan, 1851-53.

Un paseo desde sus aguas es acercarse a esa sensación de escenario bellamente decorado. Desde la iglesia de Santa María degli Scalzi, al inicio del canal, pasando por Fondaco dei Turchi, el Palazzo Marcelo, Palazzo Battaglia, Ca'Pesaro, Ca'Doro, la Pescherie, Rialto, Palazzo Mocenigo, hasta ir llegando a S. Maria Della Salute, la Dogana y el Palazzo Ducale finalmente ²⁷. Todo ello dejando atrás decenas de edificaciones cada cual más destacable a nivel arquitectónico. Es interesante recordar que la estructura unitaria que se extiende en general por todos los edificios del canal, viene dada porque existía un código no escrito con el que se determinaba que ninguna de las construcciones del Canal Grande se adentrara demasiado en las aguas, manteniendo por otra parte una ornamentación y altura similares. De ahí esa imagen de continuidad, dentro de las evidentes diferencias de estilos, etc. de las inmuebles de la zona. La denominación de Ca' con la que son reconocidos la mayor parte de los palacios, procede de una abreviación del dialecto veneciano "casa" ²⁸.

Esta imagen escenográfica, donde la suma de tanta arquitectura magnífica y amasada en cada estilo, que fue desarrollándose a lo largo de los siglos, proyecta también una ilusión hueca y muerta de la urbe, en tanto espacio físico deteriorado y en cierto modo inútil en las costumbres sociales desarrolladas a partir del siglo XIX. Un retrato que, dada la masificación turística, también ha ido dibujando una silueta del entorno de parque temático. Es decir, de esos espacios vacíos de contenido, de vida, de cartón piedra o lugar común, donde las pátinas que recubren las paredes parecieran esconder falsas apariencias. Fachadas colosales que, aún albergando interiores impresionantes en su concepción decorativa y espacial, son un misterio que desde el punto de vista del visitante, hacen que el conjunto sea percibido de un modo muy escenográfico.

²⁷ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, págs. 26-31

²⁸ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 25

Fomentado y refrendado todo ello por encontrarse la mayor parte de ellos ,como indicamos, deshabitados, cerrados, sin vida, como antiguos templos que han perdido su función y que el paso del tiempo ha mantenido como reliquias de otras épocas. En definitiva, un compendio de calles, de edificios repartidos por campos y fundamentas que están englobados en media docena de barrios (*sestieri*): San Marcos, ubicado en el centro, al este Castello, Dorsoduro hacia el oeste, en la parte noreste Santa Croce y San Polo, en el norte Canareggio y en la zona sur la Guidecca

29.

Venecia, en el sentido que estamos indicando, de su apariencia escenográfica, y por tanto al final, de esa falsedad que evidencia sus grandes palacios y demás construcciones, la interpretamos también de otro modo. Nos referimos, en este ámbito de lo arquitectónico, el entender su arquitectura, además de como una gran escenografía hueca, como una gran máscara. Este elemento (la máscara) que estamos utilizando para escenificar las versiones dadas de la *Serenissima*, esconde infinidad de aspectos a analizar a nivel social, antropológico, etc. etc. por lo que supone su uso filosófico, cultural e incluso político. En el sentido en el que proponemos esta comparativa entenderíamos la arquitectura como sinónimo de una maltrecha escenografía que esconde tras de sí una verdad muy alejada de la que podría representar. Es decir, una máscara arquitectónica como fachada de unos tiempos en los que esas construcciones (palacios, escuelas, sedes del gobierno, etc.) representaban la brillantez de una sociedad fuerte, orgullosa, activa y dinámica. Aspectos ausentes en el detritus en la que su ánimo se está transformando (a pesar de los primeros auxilios, como comentábamos anteriormente, que se están realizando en las últimas décadas a la ciudad).

En definitiva, Venecia pareciera no tener cabida en un mundo hiperbólico a nivel industrial y tecnológico, donde todo ocurre a máxima velocidad. Y es así como esas construcciones de fachadas fatuas, de escenografía abandonada, de máscara arquitectónica, potencia tal vez otra de las últimas versiones de la ciudad: la del enfermo, ruin y osco personaje replegado sobre sí mismo que espera acorralado en la barcaza podrida un final mil veces anunciado.

II.3 Importancia del urbanismo veneciano en la configuración de la máscara.

Como ya hemos indicado, en el ideario que estamos desarrollando en esta investigación, las particularidades específicas de la ciudad a nivel arquitectónico, urbanístico y medioambiental fueron muy importantes para el desarrollo de las diferentes máscaras de la *Serenissima*. Y es que esa fisionomía facilitó mucho su sublimación. Primero por la particularidad específica de Venecia frente a cualquier ciudad de la época (y de la actualidad). Segundo, porque precisamente esas diferencias y esas características propias de la capital véneta eran muy dadas a fomentar los aspectos que por ejemplo autores como Dickens a nivel literario o Turner desde la órbita de la pintura, desarrollaron entre tantos otros.

72

En este sentido es evidente que los elementos que en los capítulos posteriores desarrollaremos, en relación a cómo es proyectada como una ciudad con mil máscaras por los diferentes artistas analizados, están claramente condicionados por la peculiaridad de la urbe. Como ya indicamos una de ellas es su condición de ciudad anfibio con todo un entramado de canales como medio de comunicación. Vías fluviales que por tanto eran el obligatorio lugar de tránsito mediante góndolas y otras embarcaciones. El hecho de que la urbe tenga canales en lugar de carreteras, que toda ella esté rodeada por agua, que el tránsito por las calles se haga a pie por la infinidad de puentes que unen los diferentes islotes que la componen, son elementos fundamentales en esa proyección hecha por los artistas que han utilizado Venecia como espacio de inspiración.

Estos elementos de los que hablamos le otorgan por otra parte aspectos adyacentes muy específicos. Nos referimos por ejemplo al

silencio que la rodea. La ausencia de carreteras ha conllevado una ciudad que ha ido quedando anclada en el pasado, alejada de los avances de la modernidad, de la posibilidad de utilizar medios de tracción animal o posteriormente vehículos motorizados por las características ya comentadas. Y por tanto, frente a una ciudad convencional donde siempre ha ido existiendo un trasiego constante de vehículos, etc. aquí conlleva una linealidad sonora notable dada la imposibilidad de utilización de todos estos medios. Por otro lado, la limitación de la ciudad a nivel espacial, igualmente ha mantenido un número más o menos determinado de posibles habitantes en la misma (muy por encima del censo actual). Todos estos elementos han producido, como indicamos, un silencio general, que salvo las algarabías de antaño o la interminable afluencia de turista de finales del siglo pasado y del presente, siempre ha sido elemento caracterizador.



Pierre-Jean Buffy, Venise miroir des signes, 2002.

Y a esto podríamos añadir la luz. Elemento clave en lo que supone la mística de Venecia. La luz sobre los mármoles. La luz sobre los grandes ventanales. La luz recorriendo los puentes, los escalones, los hierros oxidados, las paredes desconchadas. Pero sobre todo, la luz sobre las aguas, con todo lo que algo así, junto con los reflejos, produce de sensaciones, de colores, de imágenes. Porque la luz hace muy particular la percepción de esta ciudad. Todos lo han visto, también Pedrag Matvejevic (1932):

*“El crepúsculo es totalmente distinto según se contemple desde el este o desde el oeste de la ciudad, allí donde empieza Castello o donde termina Santa Croce, junto a los Magazzini del Sale o cerca del Arsenal”.*³⁰

74

Y también la humedad, como ya se encargó igualmente de describir Matvejevic en su otra Venecia: “La humedad se filtra por todas partes, en el hierro, en el ladrillo, en el alma”³¹. Todo un conjunto que hizo las delicias de propios y extraños desde que la Dama del Adriático es lo que es. Elementos todos ellos que vinculados con lo arquitectónico dan un sentido último a la ingente cantidad de material que, en nuestras hipótesis, han convertido el espacio veneciano en un lugar mítico (y místico). Algo que hace más dramática la situación actual, el horror de una diosa abordada por la vejez y rotos sus, antaño, irrompibles huesos.

30 P. MATVEJEVIC, *La otra Venecia, Pre-Textos, Valencia 2004*, pág. 25

31 *Ibid.*, pág. 23



Pierre-Jean Buffy, Venise miroir des signes, 2002.

III. El “*mito*” de Venecia a través de la literatura.

III.1 Impulsos literarios en la búsqueda de un escenario: Venecia, de Marco Polo a Lord Byron.

La “muerte” de la *Serenissima* en 1797, por mano de Napoleón, constituye uno de los momentos que ayudó a lanzar con fuerza el proceso de “mitificación” que ya se estaba produciendo de la ciudad de Venecia. Y es mediante la literatura donde de una manera más clara se desarrolla todo el proceso que irá creando un perfil muy característico de la ciudad de cara al resto del mundo. En un momento donde la comunicación escrita estaba diametralmente alejada de lo que suponen los movimientos de información e imágenes de la actualidad, las descripciones literarias eran el mejor vehículo para conocer otras culturas y lugares. A ellas se adjuntaban los dibujos, grabados y pinturas ilustrativas de diferentes artistas. Todo esto fue produciendo lo que en esta investigación se han denominado los diferentes mitos o máscaras de una ciudad tan universal como particular.

Lord Byron (1788-1824) es quien, con su literatura, abre a nuestro juicio esa caja de Pandora definiendo uno de los “mitos” de la ciudad – uno que incluso llegará a solapar de algún modo el mito verdadero del nacimiento de Venecia. Nos referimos a esa imagen que proyecta una ciudad lamida por el agua y amenazada por el no-ser de la decadencia. Una visión orquestada no sólo como imagen literaria, sino, sobre todo, como imagen concreta basada en la destrucción de la sustancia arquitectónica y artística de la ciudad que Bonaparte llevó a cabo en el siglo XVIII (de las 187 iglesias presentes en la ciudad en 1797, por ejemplo, 70 desaparecieron por completo, y sólo quedan integralmente tres Escuelas: la de San Rocco,

de los Carmini y de San Giorgio degli Schiavoni).

Después de este proceso de transformación radical de la ciudad, Venecia se va transformando, como decimos, en una ciudad emocionalmente desorientada. Y figuras como la de Byron supieron encontrar en ese desangelado espíritu de la época el modo de catalizar una visión muy característica de la misma. Es así como escribe de hecho, en su *Oda a Venecia* (1818) poemas como este:

“¡Oh Venecia! ¡Venecia! Cuando los
muros de mármol estén sumergidos
en el agua, las naciones llorarán y un
fuerte lamento cruzará el oleaje de los
océanos”.³²

78

En el IV canto de *Childe Harold's Pilgrimage*, Byron indica que la ciudad está enajenada por el pensamiento de la muerte. Define además la urbe como un núcleo de corrupción y de decadencia moral. Se inspira posiblemente en pinturas como la obra de William Etty y el blanquísimo y casi espectral Puente de los Suspiros, con la góndola y el verdugo acompañando al cadáver con los huesos rotos.

Como ya se ha dicho, y a pesar de encontrar en Byron un referente claro y primerizo, antes de él, otros contribuyeron previamente a la creación del “mito” literario de Venecia.

32 LORD BYRON, *The works of Lord Byron*, Ed. Coleridge, Prothero, Poetry, Volumen 4, 1905

<http://www.bartleby.com/270/5/4/18.html> Original de Byron: *Ode on Venice*

“Oh Venice! Venice! When thy marble walls

*Are level with the waters, there shall be
A cry of nations o'er thy sunken halls,
A loud lament along the sweeping seas"*

Nos referimos a figuras tales como **Goldoni** (1707-1793), que desarrolló su actividad teatral a lo largo del 1700. Este autor siempre habló de Venecia como de una ciudad "galante" cuya decadencia se enmascaraba bajo las pasiones eróticas (las de Giacomo Casanova son las más emblemáticas en este sentido) que se dan entre sus callejuelas y sus palacios.

Un siglo y medio antes, Shakespeare (1564-1616) propuso, por ejemplo, en *The Merchant of Venice*, una ciudad pintoresca, lugar de pasiones horribles y desenfrenadas. Pero podríamos destacar los escritos de **Marco Polo** (1254-1324) que desde finales del 1200 en adelante, desarrolló una gran carrera como mercader, diplomático, etc. Fue un personaje que mediante su actividad viajera, comercial y diplomática, transcrita en las narraciones de sus viajes, creó también la imagen, *a posteriori*, de una potencia aventurera y de fábula. Marco Polo, a la vuelta de sus aventuras, y una vez transcritas sus hazañas, descripciones e historias durante su cautiverio en Génova, vivió con amargura cómo sus coetáneos asumieron como falsas sus narraciones. Considerado un fanfarrón, fue apodado precisamente *Il Milione* (el millón) en clara alusión a como fue titulado su libro. Sin embargo, un siglo después, Cristóbal Colón se fijó en sus narraciones y creyó en la posibilidad geográfica de las mismas. En todo caso, es interesante cómo, con el paso de los siglos, y ya en plena eclosión de la literatura de viaje, que más adelante analizaremos, Marco Polo se convirtió en un referente de hombre educado, formado, inteligente y diplomático. Un aventurero que transformaba a su ciudad natal en la catapulta de sus propias aventuras y, por tanto, a Venecia en un lugar exótico.

De Byron a Chateaubriand, Musset, Gautier, Paten; de Wagner a

Nietzsche, a Rilke a Hoffmannsthal, en todos ellos la Venecia *fin du siècle* de la decadencia como escenario de ruina y muerte (véase, por ejemplo también, *La mort de Venise* de Barrés) ejerció un influjo fundamental que encontró su cumbre en un relato de Thomas Mann, *La muerte en Venecia* (1912) donde Venecia en sí se convierte en un pecado. Aquí la ciudad es el emblema de un universo melancólico del artista, reino de la muerte, recordando la pérdida de su belleza. Ésta es asumida como imperfecta y no eterna. Mientras, por otra parte, es la ciudad de las tentaciones para las pasiones de Alfred de Musset y George Sand, *Les amants de Venise*. A este punto, la ciudad lagunar para los artistas y pensadores europeos se había convertido en una especie de lugar privilegiado para sus deseos, sus historias y sus pasiones.

III.2 La Literatura de Viaje.

Por tanto, en el marco de la literatura, Venecia juega un papel fundamental y a veces abrumador, ya sea como protagonista absoluta, como mero escenario escenográfico o por lo menos coprotagonista, como, por ejemplo, ocurre en *La tempestad* de Juan M. De Prada (1997).

Su presencia e importancia dentro del espacio que circunscribe este medio de expresión es categórica y destacada en muchos autores. Éstos, en mayor o menor medida, se han acercado a ella para terminar diseñando un esquema, una fisonomía con la cual la ciudad ha ido personalizando su actual identidad. Sin embargo, la literatura de viaje nos presenta otros aspectos de Venecia.

Como inicio de este recorrido literario, es necesario señalar lo que, sobre todo desde la óptica de la crítica anglosajona, ha sido conocida como literatura de viaje. Este género literario es, en principio, el medio que utilizaremos para entender e introducir el tipo de literatura vertida sobre Venecia, que desde este campo del arte, ha ayudado a la creación, en parte y a lo largo de varios siglos, del perfil actual de la ciudad véneta por excelencia. Sin embargo, no excluimos otros géneros, como la poesía, que de igual manera han enriquecido y caracterizado el “disfraz” de la antigua *Repubblica*.

La literatura de viaje se presenta como uno de los temas fundamentales utilizados y perdurables de toda la literatura universal. Aunque *a priori* sea complicado visualizar este argumento, es necesario hacer un pequeño esfuerzo con el cual apreciar la importancia y presencia que este género ha tenido en la literatura. Como señala Lorenzo Silva en *Viajes escritos y escritos viajeros*, la literatura de viaje, está “comprendida

por todas aquellas obras literarias que de un modo u otro tienen el viaje como motivo o estructura, sea o no el viaje en sentido estricto su asunto principal” ³³.

En este sentido, y reduciendo esta amplia acepción, Silva restringe esta definición de literatura de viaje a aquellas escritas “que prestan atención prioritaria al fenómeno mismo del desplazamiento, ya sea real o imaginario, ya se describan sus manifestaciones exteriores y sensibles o los mecanismos espirituales o psicológicos que se desencadenan en el viajero” ³⁴. A su vez, se subdivide en otras ramificaciones, tal vez menos interesantes, concretándose al final en dos más destacadas: una referida a la temática y otra al carácter del viaje.

En la trayectoria de esta temática literaria, son varias las motivaciones y la importancia que su desarrollo a lo largo de la historia ha tenido para el hombre. La versión que Silva ofrece sobre estas motivaciones desde los principios de la humanidad, es ciertamente afortunada puesto que traslada el hecho narrativo del viaje al aspecto íntimo del ser humano. Es decir, Silva defiende la necesidad que el ser humano tiene de transmitir las experiencias que ha vivido (reales o imaginadas) a aquellos que, por cualquier motivo, no han tenido la oportunidad de hacerlo dentro del entorno que queda circunscrito en el espacio cotidiano y conocido del individuo (como para nuestros escritores lo fue Venecia). Por tanto, la idea no es la de plantear la narración de historias como una elaboración cultural compleja (aunque lo pueda ser), sino más bien, como un acto necesario, cercano y directo al ser humano.

³³ L. SILVA, *Viajes escritos y escritos viajeros*, Anaya, Madrid, 2000, pág. 14

³⁴ *Ibid.*, pág. 15

Por lo tanto, es lógico que sea fácil encontrar narraciones de viajes ya desde la más remota antigüedad. Los ejemplos abundan desde el mismo momento en el que la primera literatura hizo acto de presencia en este mundo con los sumerios. Lógicamente estos ejemplos se extienden a lo largo de las distintas fases y períodos de la historia de la humanidad. No es nuestra intención desarrollar aquí un detallado recetario de los susodichos ejemplos, obviamente porque ésta no es la finalidad de nuestra investigación. Valga decir que estos escritos de viajes se fueron adaptando evidentemente a las necesidades y circunstancias de los períodos de la historia en los que se concebían.

Pero el período que transformó junto con otras artes el modo de percibir, interpretar y recrear la propia imagen de Venecia (de ahí su importancia para este estudio) y que, a su vez, cambió la concepción de la literatura de viaje, fue el período que comenzó a partir de finales del siglo XVII (ya con Montaigne) y que continuó en el siglo XVIII, para ir asentándose a lo largo del XIX y del XX.

Durante estos siglos, en la literatura de viaje se configuró un nuevo género del que Montaigne fue uno de sus representantes con su *Diario de viaje a Italia*. Nos referimos precisamente al “diario de viaje”, que encontró grandes seguidores durante los siglos posteriores. Estos “diarios” encontraron en Venecia un punto muchas veces común como lugar que incluir en sus escritos. Esta nueva manera de entender el viaje como diario de “abordo”, inaugura un concepto del mismo en el que ya no prima la conquista o el descubrimiento de exóticos parajes ni donde el viajero se presenta como un ser heroico, fuerte, que arriesga su vida en la consecución de aventuras en pro de ese descubrir.

Ante el espacio ya conocido, ante un mundo cada vez más descifrado y cartografiado, lo importante es la reflexión personal del viajero común

que visita tierras ya conquistadas, descubiertas o conocidas como sucede con Venecia. Lo que prima, como veremos más adelante, es la visión de un escritor, sus impresiones ante lugares más o menos cercanos y reconocibles. Así ocurre en el *Viaje a Italia* de Goethe, o en los escritos de Ange Goudar, por citar algunos de tantos.

En definitiva, el viaje cambia de dirección y se encamina hacia el interior del interlocutor. La finalidad en parte, es descubrirse a sí mismo mediante el encuentro de determinados espacios (entre ellos Venecia). La de conocer más lo propio a través de lo ajeno. También facilitó este modo de acercarse a distintas culturas y costumbres, un acentuado intercambio cultural, en tanto en cuanto el viajero hizo partícipe *a posteriori* a los suyos de otros modos de entender y vivir la vida. Este intercambio cultural, sin embargo, no siempre era acogido positivamente como veremos en los escritos de Goudar, Goethe, etc.

84

Y es durante este período en el que comienza una vez más a tener destacada importancia para estos relatos la utilización de la imagen. La ilustración retoma su importancia. Los relatos, la sorpresa, las reflexiones del viajero, los lugares descritos, han de ser ya no sólo imaginados por el lector, sino que tienen que estar, en la medida de lo posible, representados y ser reconocibles por los lectores.

Es así como imagen y palabra comienzan un recorrido conjunto, en el que, como en el caso de Venecia, se fijó poco a poco la creación del “mito” de la ex *Repubblica* veneciana. Ciertamente la ilustración utilizada como tal se remonta en los siglos, pero en este período toma una importancia, y sobre todo una difusión incomparable. Grabados, pinturas, dibujos y, con posterioridad, la incipiente fotografía, comenzaron a potenciar su importancia y utilización con un carácter claramente ilustrativo debido a la fuerte demanda que los viajeros adosados al *Grand Tour* (esos iniciáticos

turistas) provocaron. Son estas imágenes las que aquí se han denominado “pre-fotográficas”, refiriéndonos con ello a aquellos trabajos, dentro de la órbita de las artes plásticas, cuya principal búsqueda se centró en la representación más o menos fiel de la realidad arquitectónica y de la vida cotidiana de la ciudad de Venecia.

Durante los siglos XVIII y XIX se produjo, por lo tanto, un auge de esta literatura (el “diario de viaje”) que movilizó a gran cantidad de ciudadanos, principalmente europeos, hacia tierras desconocidas o hacia el extranjero (el denominado *Grand Tour*).

En estos libros, y como ya se ha comentado, hubo también un carácter de descubrimiento de uno mismo, así como didáctico en lo que se refiere al reconocimiento y posterior difusión de las diversas costumbres descritas por estos escritores-viajeros. Los ejemplos son numerosísimos (de Goudar a Dickens, pasando por Goethe o De Brosses).

El Romanticismo, movimiento que empezó a dar sus primeros pasos a finales del siglo XVIII, y que se prolongó hasta mediados del siglo XIX, con su visión desolada, solitaria y exótica del mundo, favoreció el “diario de viaje”. Este movimiento artístico, como anteriormente otros, ensalzó el viaje como medio de búsqueda de la interioridad del individuo, recreando al mismo tiempo espacios legendarios, creando finalmente una simbiosis entre libertad y sentido del viaje errante.

Por tanto, la concepción unificada del “diario de viaje” con los planteamientos del Romanticismo, condujo a muchos autores a buscar en Venecia el fruto maduro con el que degustar sus metáforas más elaboradas, configurando así toda una recreación irreal sobre la ciudad y su entorno que comenzó a rallar en lo mitológico.

Tenemos varios ejemplos de este tipo de viaje que durante el XVIII y hasta finales del siglo XIX, desarrollaron una temática similar referida a lugares bien dispares del globo terráqueo. Por ejemplo, Byron (gran admirador y precursor de la Venecia del lirismo desbordado), Edgar Allan Poe (*Narración de Arthur Gordon Pym*), *La isla del tesoro* de Stevenson o *Los viajes extraordinarios* de Julio Verne. En España, por ejemplo, destacó Espronceda con su *Canción del pirata*, aunque en el imaginario colectivo queda, y siempre quedará, el viaje de *El quijote* de Cervantes, que ya vio la luz con anterioridad, y que sigue siendo uno de los máximos exponentes de la literatura mundial, padre de muchos movimientos.

Durante los siglos XVIII y XIX, pues, se concentran principalmente, tanto en el ámbito literario como en el campo de las artes plásticas y después las fotográficas, los representantes que crearon la tipología mitológica tópica de la ciudad. Estos viajeros, ya fuese con una cámara (Carlo Naya o Tommaso Filippi por ejemplo) o con una cuartilla en la que escribir (Goethe o Dickens), o con un cuadernillo en el que dibujar (James Whistler, Turner) fueron creando, con sus aportaciones, una ciudad que existe simbólicamente y que fue asumida por el subconsciente de toda la humanidad, pero que en su realidad diaria lógicamente dista de ese idealismo sofocante, en el que tantos autores la enmarcaron y en el que hoy día la siguen encuadrando otros.

De entre los escritores de este período ya hemos señalado a Charles de Brosses con su *Viaje a Italia. Cartas familiares* (1740), a Goethe y su versión de *Viaje a Italia* (1740) y a Ange Goudar con su obra *El espía chino, o el enviado secreto de la Corte de Pekín para examinar la situación actual de Europa* (1766). Y ya entrados en el siglo XIX, sin lugar a dudas, a Dickens (*Pictures from Italy*; 1846) y a Hippolyte Taine (*Viaje a Italia*; 1866).

Entrando ya en el siglo XX, la maraña se hace sofocante, en

tanto que a movimientos y modos de creación se refiere. Las guerras mundiales, los movimientos migratorios, los exilios y el turismo crean nuevos conceptos. Autores importantes de este período se concretan en figuras como Joseph Conrad, que desde su condición de marinero nos ofrece trabajos magistrales como *La línea de la sombra* (1916) o *El corazón de las tinieblas* (1899). Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido* publicado entre 1913 y 1927), Kafka (*América*) que vio la luz en 1927 o James Joyce (*Ulysses*) de 1922, son ejemplos de estos nuevos escritores. También tuvo importancia en este siglo pasado la escritura de “impresiones”, en las que principalmente están centrados los escritos seleccionados aquí.

Encontramos entonces escritores que retoman el pulso a la Venecia del tópico para, en la mayoría de los casos, afianzarlo y potenciarlo. Es el caso de Herman Hesse con *Diario italiano* (1904), Diego Valeri con su obra *Guida sentimentale di Venezia* (1942), así como Bruno Barilli con *Lo stivale* publicada en el 1952, Juan Gil-Albert con *Los días están contados* (1974), o Juan Manuel de Prada y su novela *La Tempestad* (1997), por citar algunos.

Durante las últimas décadas del siglo XX ha tomado gran importancia y un desarrollo temeroso, una literatura de viaje fomentada por el impresionante crecimiento del turismo (sirva como dato inicial y orientador que por cada 5 habitantes, en Venecia hay 89 turistas, a diferencia de los 15 que existen en Florencia por cada 5 habitantes³⁵). Nos referimos a las colecciones especializadas, guías de viaje, etc. La oferta y la variedad de este tipo de trabajo son incontables, aunque suelen coincidir generalmente en el trato y la imagen que muestran de la ciudad.

35 B. LUCHICH (ed. de), *Prima di Venezia, Achab, Venezia, 1997, op. cit, pág. 24*

Existen, sin lugar a dudas, aciertos que consiguen presentar la ciudad de un modo cuando menos inteligente. Nos referimos a los trabajos de Tiziano Scarpa y a su *Venezia è un pesce* (2000) o *Venezia, istruzioni per l'uso* (1997) de Aline Cendon y Giampaolo Simonetti. O *I Giardini nascosti a Venezia* (1992) de Gianni Berengo, Cristiana Moldi y Teodora Sammartini, una panorámica de los misterios ajardinados de los palacios y rincones de la ciudad. O por último *La otra Venecia* (2004) de Pedrag Matvejevic, un recorrido por la *Serenissima* mediante el detalle de sus paredes, sus superficies, su herrumbre.

En cualquier caso, y siempre salvando las excepciones, el arranque inicial de estas guías es interesante e importante para nosotros, ya que formulan un planteamiento de la ciudad en la que ésta queda diseccionada en monumentos individuales, museos, itinerarios, restaurantes, hoteles. Ciertamente esto no es exclusivo de Venecia (cualquier ciudad de cierta importancia tiene su correspondiente guía), pero la representación, por ejemplo visual, que muestran estos escritos es interesante y constituye un buen ejemplo de la fotografía global que ha modelado una imagen de la ciudad inquietante en tanto a la multiplicación de estas versiones a niveles universales.

Pero en este sentido, nos concentraremos con más detenimiento en el apartado dedicado a la fotografía del recuerdo y a la postal.

III.3 Siglo XVIII: Goethe, Goudar, De Brosses, Casanova.

En la obra del alemán **Goethe** (1749-1832) y su *Viaje a Italia* (1740) encontramos un importante relato con el que comenzar este itinerario literario. Evidentemente no se trata del primer autor que dedicó parte de su pluma y pensamientos a Venecia, pero sí ha sido tomado como referencia, por un lado por el planteamiento de su narración, y por otro por el espacio temporal que ocupó. Además, Goethe (en tanto que viajero alemán que se acercó a la ciudad recreando el *Grand Tour* con el que finalizaban su educación los nobles e intelectuales centroeuropeos) cubre todas las expectativas de su período.

La Venecia de Goethe, como bien reflejan sus escritos, es una Venecia arrastrada por las fiestas y la alegría desenfrenada, el juego y los vicios:

89

*“Los gritos de los más de las cincuenta mil máscaras me causaron tal espanto que se me puso el pelo de punta”.*³⁶

36 J. CASPARVON GOETHE, *Viaggio in Italia* (1740), Vol. I, Ed. de A. Farinelli, Reale Accademia d'Italie, Roma, 1932, pág. 20

*“El Ridotto es una reunión de máscaras [...] que juegan a la bassetta, quedando muchos ricos reducidos a la más absoluta miseria”.*³⁷

*“Fue singular ver a aquél noble desprovisto de su tesoro reír y divertirse, como si no hubiese perdido nada”.*³⁸

*“Y esto mismo sucede a esos avariciosos que no tienen ni maneras ni medida en sus acciones y se ven finalmente abandonados por la suerte cual seres indignos”.*³⁹

³⁷ *Ibid.*, pág. 35

³⁸ *Ibid.*, pág. 36

³⁹ *Ibid.*, pág. 36



Pietro Longhi, *Il ridotto di Palazzo Dandolo*, 1760.

Con estas chanzas, con esta sensación de perpetua fiesta, de misteriosa máscara, Goethe transforma la ciudad – sus canales, sus gentes, sus costumbres – maquillándola con una gruesa capa de amoralidad y perpetua algarabía. El lector que se acerca a Goethe podrá distinguir con facilidad, cómo parte de sus palabras se encaminan a enjuiciar las fiestas y costumbres de la *Serenissima*. En algunos fragmentos se diría incluso que el autor se siente casi obligado a participar en ciertos eventos, y que tan solo su afán por saber le mantiene allí donde parece no querer estar.

En esta dirección, junto a Goethe, **Ange Goudar** (1720-1791) llegó también a la ciudad con un sentido crítico muy descriptivo, y con la perplejidad fijada en sus modos de concebir la educación y las relaciones personales. Goudar, más mordaz que Goethe y con un tono satírico y una evidente socarrona ironía recalca en su trabajo – *El espía chino, o el enviado secreto de la Corte de Pekín para examinar la situación actual de Europa* (1766) – este carácter de Venecia como un paraíso de máscaras, de nobles, fiestas y burdeles:

*“Al entrar en esta ciudad se respira un aire de voluptuosidad peligroso para la moral. Todo en ella es espectáculo, placer y diversiones frívolas”.*⁴⁰

Para Goudar, y su “enviado” mandarín, esa voluptuosidad tiene su máxima expresión en el carnaval, que según nos dice:

*“En los demás Estados de Europa, el desvarío del Carnaval dura pocos días, aquí se disfruta del privilegio de hacer locuras durante seis meses [...] para que el pueblo pueda abandonarse a sus vicios sin vergüenza alguna”.*⁴¹

Ambos autores, y contrariamente a lo que anunciábamos en el apartado referido a la literatura de viaje, en donde los escritores se interesaban positivamente de las costumbres de otros países y comunidades, se acercan a las costumbres venecianas con aire de desconfianza y despotismo. Goudar habla así de la ceremonia de matrimonio entre el Dux y el Mar:

“A pesar de que la poligamia está prohibida por los principios cristianos, esto sucede todos los años en segundas

⁴⁰ Citas de GOUDAR, VV.AA., Venecia, Acento, Madrid, 1999, págs. 51-57

⁴¹ Ibid. págs. 51-57

*nupcias. El Dux se sigue casando sin consumir nunca el matrimonio; goza del privilegio de ser impotente, por su bien [...]. Es más, para consumir el matrimonio habría que arrojar al Dux al fondo del mar, pero él se contenta con tirar un anillo al agua”.*⁴²

Y como Goethe, Goudar nos traslada también sus impresiones sobre el Ridotto:

“Es una escuela de juegos de azar, administrada por la propia Repubblica, en la que los ciudadanos aprenden el arte de los vicios. Los criados que roban a sus amos, las mujeres que quieran deshonorar a sus maridos o los jugadores que ambicionen convertirse en tahúres, no tienen más que frecuentar el Ridotto para

*familiarizarse con todos estos delitos”.*⁴³

Ange Goudar va recreando pues una Venecia oscurantista, poblada por seres enterrados en los vicios terrenales, donde el estado da vía libre al desenfreno:

*“Este vehículo – la góndola – es una especie de sarcófago cubierto de un velo negro, en el que uno se sepulta regularmente durante cinco o seis horas al día”.*⁴⁴

94

*“Y así está permitido al bello sexo el vicio de la incontinencia, para que disfrute cuanto le plazca bajo su propia responsabilidad”.*⁴⁵

⁴³ Citas de GOUDAR, VV.AA., Venecia, Acento, Madrid, 1999, págs. 51-57

⁴⁴ Ibid. págs. 51-57

⁴⁵ Ibid. págs. 51-57

*“A la Repubblica le trae sin cuidado;
se goza de permiso para ser hereje en
cuanto al dogma, siempre que se sea
ortodoxo con el gobierno”.*⁴⁶

Goudar presenta pues un mundo de ambiente enrarecido donde para poder recorrer la ciudad – una ciudad en la que “un extranjero que no gusta ni del juego ni de las mujeres se encuentra totalmente aislado”⁴⁷ – es necesario un timonel, ya que sólo se pueden recorrer las calles en barca.



Julie & Friedrich, Vogel carl, 1855.

⁴⁶ Ibid. págs. 51-57

⁴⁷ Ibid. págs. 51-57

Goethe, sin embargo, se deleitó de un modo más refinado con uno de los tesoros venecianos, encontrando aquí el placer más lírico según él: la música.

*“Cometería un error si no hablase ahora de las virtudes de la música, que tanto se admiran aquí, y causan asombro en los extranjeros”.*⁴⁸

96

*“Sería una gran vergüenza para mí, después de haber hablado de los espectáculos y de otras diversiones, no hablarle de las librerías de Venecia, que fueron por aquel momento el espejo de eruditos y de la que otras naciones han tomado nota”.*⁴⁹

En este caso, el escritor consiguió descubrir otra Venecia más lírica, menos agresiva, menos dislocada en la que poder “escuchar algo que raya en lo divino”⁵⁰. Sin embargo, el *Viaje* de Goethe, según dejó constancia y bajo sus propias palabras, no terminó por resultar una experiencia positiva:

48 J. C. VON GOETHE, *Viaggio in Italia* (1740), Vol. I, Ed. de A. Farinelli, Reale Accademia d'Italie, Roma, 1932, pág. 22

49 *Ibid.*, pág. 38

50 *Ibid.*, pág. 23

“No sabría cómo ofrecer os una idea agradable de estos días en los que el carnaval toca a su fin. Toda la ciudad parece frenética y ebria de tanta estupidez, de manera que me he quedado de piedra por el estupor y el horror que me ha causado”.⁵¹

Así el itinerario que Goethe reproduce, como ya hemos señalado, va paso a paso cubriendo un rosario de penurias ante el desorden de la ciudad (salvo las excepciones musicales ya mencionadas). Cabe señalar sus reflexiones sobre el carnaval:

“[...] no se avergüenzan de disfrazarse de enfermos, heridos, lisiados, mendigos, envueltos en sucios harapos salpicados de sangre, y comparecer de esta guisa en los lugares más frecuentados, para ser admirados”.⁵²

97

⁵¹ Ibid., pág. 53

⁵² Ibid., pág. 53

“¡Que diversión tan salvaje! Imitar por gusto lo que toda la humanidad aborrece naturalmente”.⁵³

“Confieso que este espectáculo me removi6 tanto la bilis, que deseé fervientemente tener la libertad de agarrar un buen bast6n de madera de Indias para propinarles cien bastonazos bien fuertes y bien contados como recompensa a sus locuras. ¡Dios se encargará de hacerlo!”.⁵⁴

“Al margen de esto, no son pocos los disfraces curiosos”.⁵⁵

⁵³ Ibid., pág. 53

⁵⁴ J. C. VON GOETHE, *Viaggio in Italia* (1740), Vol. I, Ed. de A. Farinelli, Reale Accademia d'Italie, Roma, 1932, pág. 53-54

⁵⁵ Ibid., pág. 54

En el mismo sentido, Goudar hace referencia al Carnaval, insistiendo igualmente en la idea de los desórdenes que tal celebración conllevaba:

*“Durante seis meses al año, se abandonan a los placeres y a la extravagancia, y para que pueda hacerse con mayor libertad, la Repubblica permite los disfraces”.*⁵⁶

*“No solo está pervertido el pueblo llano; todas las clases sociales están corrompidas”.*⁵⁷

⁵⁶ Citas de GOUDAR, VV.AA., Venecia, Acento, Madrid, 1999, págs. 51-57

⁵⁷ Ibid. págs. 51-57

*“Hace algún tiempo, había en esta ciudad prostitutas que eran despreciadas porque su condición las hacía despreciables. Esta depravación ya no existe, pues se ha sustituido por otra más refinada. Las damas venecianas se han hecho cortesanas. [...] El matrimonio no es sino una depravación. [...] Una usanza pasada de moda”.*⁵⁸



Paris Bordone, Los amantes de Venecia, 1525-30.

En esa misma dirección, Goethe, también recalca el libertinaje sexual que aparentemente encontró en la ciudad. Un libertinaje que lo enojó y lo escandalizó profundamente:

102

*“Concretamente, ayer fuimos a un convento de damas nobles en el que pensé encontrar un grupo de lucrecias, pero pronto me percaté de que las conventuales gozaban de más libertad allí adentro que en casa de sus padres, de manera que lo que hallé fue un conjunto de Frini: es más, tengo la impresión de que no se han retirado del mundo sino para gozar más a sus anchas y con más desenfreno”.*⁵⁹

59 J. C. VON GOETHE, *Viaggio in Italia* (1740), Vol. I, Ed. de A. Farinelli, Reale Accademia d'Italie, Roma, 1932, pág. 55

“[...] Le diré que en general no hay temor a Dios. V.S. verá a las madres vender la honestidad de sus propias hijas, poniendo precio a su virginidad”.⁶⁰

“Me condujo mi guía por unas callejuelas, que aquí llaman vulgarmente calli, y me señaló que estaban todas repletas de mozas de partido, a saber, las calle de San Paolo, Nepolo, Samuele y Angelo. ¿Qué dirán estos santos que dan nombre a tales calles cuando imploren estas mujeres?”.⁶¹

⁶⁰ Ibid., pág. 56

⁶¹ Ibid., pág. 56



Anónimo, Vénetiens. Pons des Soupirs, S. XIX.

En definitiva, Goethe y principalmente Goudar fueron recreando una Venecia que de cara a sus lectores europeos, sirvió para ir dibujando una imagen en el que el estereotipo veneciano se decantó por el juego, la fiesta y los vicios ocultos de nobles y cortesanos. En este sentido, dichos autores, reflejan la mentalidad de una época, la situación de esta ciudad y el impacto que en ellos produjo tal situación. En cualquier caso, el fruto de esos encuentros fue el fomento de una imagen muy concreta de la ciudad, sus gentes, su política y su morfología.

Por su parte, **Charles de Brosses** (1709-1777) buscó posiblemente con sus escritos una visión más justa, o cuando menos, con un evidente grado de crítica moral menos remarcado. De él destaca, sin embargo, en *Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières, écrites d'Italie en 1739 et 1740* – también de 1740 – la descripción de la ciudad, a veces, con apatía y cierto aire de decepción. Entre sus palabras encontramos parte de la clave de ese desengaño:

*“A decir verdad, la entrada a la ciudad no me produjo tanta sorpresa como esperaba. El efecto que me causó no fue distinto al de la vista de una ciudad cualquiera situada a orillas del mar, y la entrada al Gran Canal me pareció como la de Lyon o París, cuando se llega por río”.*⁶²

105

62 C. DE BROSES, *Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières, écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Editions d'aujourd'hui, Var, tomo I, 1976, págs. 146-147

*“Probablemente pensaréis que la aclamadísima plaza de San Marcos es tan grande que se pierde en el horizonte; pues nada más falso. Está muy por debajo de los edificios de la plaza Vendôme, tanto como por las vistas, aunque arquitectónicamente sea magnífica; pero es regular, cuadrada, larga”.*⁶³

106

*“En otra esquina de la plaza grande se levanta el Campanile de San Marcos que, a pesar de ser alto y bien construido, me parece que está muy mal situado, pues rompe el trazado regular de la plaza”.*⁶⁴

⁶³ Ibid., pág. 149

⁶⁴ Ibid., pág. 150



Carlo Naya, Piazza San Marco, fecha indeterminada.

En todo caso, y a pesar de lo señalado, De Brosses reflejó con mayor importancia su grata sensación de la ciudad, acercándose a ella con respeto y sorpresa; una ciudad, en su caso, más abierta, menos oscurantista y “amoral”.

Y concluyendo, encontramos al eterno seductor, **Giacomo Casanova** (1725-1798), y sus dos obras más importantes: *Storia della mia fuga dai Pombi*, publicada en 1787, cuyo título original es *Historie de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs*. Un relato independiente que posteriormente formará parte de su trabajo más reconocido *Storia della mia vita* (en su versión italiana y cuyo título original es *Histoire de ma vie*), publicada bastantes años después de su muerte, entre el 1822 y 1826. Un discurso, una ciudad, un ambiente que nos traslada nuevamente a la Venecia de Goudar y Goethe, pero con una visión antagónica a la de éstos.

108

Tras empezar sus estudios eclesiásticos en 1743, se especializó en ciencias naturales, terminando sus estudios en el convento de Santa Maria Della Sallute. Casanova viajó frecuentemente por toda Europa, viviendo de todos los recursos posibles (entre ellos el juego) pero también introduciéndose en las cortes y estableciendo relaciones con artistas, filósofos y científicos de su tiempo.

En 1755 fue acusado en Venecia de libertinaje y de ateísmo, así como de pertenecer al movimiento masón, lo que le llevó a la cárcel (los *Piombi* precisamente) de donde huyó venturosamente. Una detención sombría que, con versiones diferentes, no explica el motivo de esa encarcelación. Sus últimos años los pasó en Bohemia, siendo bibliotecario en Dux y escribiendo en francés su historia, la mencionada *Histoire de ma vie* (o *Mémoires*), y muriendo en el 1798.

Se trata de unos relatos que presentan de un modo positivo las mismas situaciones definidas como amorales por autores como Goethe y Goudar. La Venecia del siglo XVIII de Casanova muestra la parte de ésta captada en sus detalles más pintorescos y llamativos, con una muy amplia galería de lugares y escenas (burdeles, teatros, casas de juego, palacios, etc.) donde el héroe-protagonista se desenvuelve junto a una sociedad libertina, amoral. Una perspectiva más de Venecia y sobre todo de la sociedad que la configuraba y que le daba vida a una ciudad que entonces se caracterizaba por sus fiestas, el carnaval, etc.

Son importantes los relatos de Casanova para esta investigación, ya que son un perfecto ejemplo de lo comentado hasta ahora sobre la Venecia de los excesos desde un punto de vista positivo. Casanova retrata en marca espléndidamente una faceta de la máscara de la capital véneta. La propia personalidad de Casanova y su pasión por las mujeres, contribuyó a la mezcla entre su actitud y sus maneras con la propia ciudad. Sin lugar a dudas, Venecia durante aquel período se vanagloriaba de dicha situación. Por dar un ejemplo en referencia a esto, en el siglo VXII, fueron censadas 11.000 prostitutas sobre una población total de 120.000 habitantes. Se creó un libro titulado *Catalogo di tutte le principali et più honorate Cortigiane di Venezia* ⁶⁵ de M. D'Antan, con datos concretos sobre tarifas, nombre, dirección, etc. Fue durante el *Cinquecento* cuando aparece la figura de las *cortigiane* (cortesanas): señoras refinadas, musas y modelos de pintores y artistas que eran, además de prostitutas de alto calado, personas de gran inteligencia, cultas y educadas. Sobre ellas escribió Alvise Zorzi:

⁶⁵ Cfr. I. FRANCHI, *Erotismo e seduzione*, en «Meridiani», XII, 75, págs. 60-61

“[...] Geishas de Occidente, además de perfeccionarse en el arte del erotismo, estudian las buenas maneras, aprenden latín, conocen la prosodia, tocan el laúd y la espineta... Y recibidas y frecuentadas, buscadas y pagadas generosamente, son lo mejor de la sociedad masculina”.⁶⁶



Hans Holbein, Lais of Corinth, 1526.

Esto evidencia cómo, además de las imágenes que diferentes artistas proyectaban de la ciudad hacia el exterior, desde el ámbito político, se fomentaba el asentamiento de dicha imagen exterior de la ciudad. Siendo permisivos como vemos con el asunto de las cortesanas, el juego, el largo periodo de carnaval, etc. Existiendo en este sentido una doble moral claramente distinguible. La cortesana, figura importante en los relatos de Casanova, extendidas por las diferentes cortes europeas, tuvo en Venecia su punto álgido entre los siglos XVI y XVIII. Como indicamos, existe documentación que acredita que las autoridades las veían como “uno de los factores económicos de la ciudad” ⁶⁷. Llegando algunas a alcanzar el estatus de prostitutas honradas, es decir *onesta meretriz* (frente a la puttana, aquella mujer pobre, sin recursos ni ningún tipo de formación que se prostituía). Con sueldos que doblaban los de un artesano y la protección de varios nobles que les otorgaban una asignación, las cortesanas deleitaban a sus amantes con grandes conocimientos sexuales, así como con sus conocimientos de música, cultura general, danzas, etc. Estando a su vez en manos de los antojos y caprichos de sus pagadores, que no siempre resultaban ser hombres de sutil trato. Un sistema de prostitución institucionalizado que ya en el siglo XVI describió con una crítica punzante Pietro Aretino en su trabajo *Diálogos de cortesanas*. De entre estas cortesanas, cabe mencionar a Veronica Franco (1546-1591), una mujer que supo transmitir con su escritura mediante cartas y poesías (publicó *Terze Rime* en 1575 entre otros ⁶⁸) su experiencia laboral y vital, así como sus intereses, pasiones y su percepción sobre el amor.

El trabajo de Casanova tiene un triple valor para nosotros: por un lado como obra literaria, por otro como documento histórico, y por último, como ya mencionamos, como vía para descubrir esa otra faceta de la *Serenissima*: la *Serenissima vecchia nobildonna prostituita*. Y es que a finales del *Settecento* la capital véneta vivía encerrada en sí misma, se transformaba en una ciudad anclada en sus hábitos, intentando con

⁶⁸ Ibid., pág. 351

⁶⁷ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 351

ello evitar el desembarco de su caída como estado independiente y que mantenía una total inmovilidad de sus instituciones. Vivía así una refinada extenuación que vagaba entre la grandeza y lo mortuorio, entre la cultura y el goce, el orgullo del pasado y un presente incierto.

Una ciudad que según cuenta Vernon Lee “poseía todavía el libertinaje, el espíritu práctico, la magnificencia, la incredulidad y la espléndida cínica corrupción del Renacimiento; la ciudad de las cortesanas vestidas de brocado, de los aventureros desprejuiciados, y de los nobles eruditos y libertinos, místicos de Catón y de Petronio, que pasaban la mañana en la sala del Concilio, la tarde en sus bibliotecas, y la noche, enmascarados y jugando al dominó, en la gran mesa de juegos públicos” ⁶⁹.

Por citar algunos de los comentarios de Casanova, expondremos a continuación estos ejemplos extraídos de *Storia della mia fuga dai Pombi* y de *La mia vita*:

113

“El Herbolario es un lugar de Venecia situado en el Canal Grande, cerca del puente de Rialto, que toma su nombre de la venta de hierbas, frutas y flores.

Es costumbre de los hombres y de las mujeres de la alta sociedad, que han pasado la noche entre los placeres de

69 V. LEE, *Il Settecento in Italia*, Ricciardi, Napoli, 1932 cit. en G. CASANOVA, *Storia della mia fuga dai piombi*, Newton Compton, Roma, 1993, pág. 2570 G. CASANOVA, *Ibid.*, págs. 43-44

la mesa y las pasiones del juego, ir a pasear antes de volver a sus casas. [...] Parece que quieran que la gente sepa que no se avergüenzan de nada: el desorden de sus vestimentas excluye cualquier coquetería: es tan solo el final del día anterior. Cada uno debe de descubrir en los demás los signos de la noche de locuras; los hombres deben de ostentar el aburrimiento del consentimiento al vicio; las mujeres deben exhibir los restos de su aspecto desgastado y despeinado.

Todos debían tener ese aire de cansancio y mostrar con evidencia el deseo de ir a la cama. Yo no faltaba nunca a aquel paseo, siguiendo las normas sin un fin determinado”.⁷⁰

“En cuanto estuve a solas con la bella mujer, favorecido por la máscara, le dije que estaba enamorado de ella, [...] y que ya habría sido su caballero por todo lo que restaba de Carnaval”.⁷¹

“Me restaba por saber, por la forma y por el ceremonial, si el oficial era el marido, el amante, un pariente, o un acompañante. Habitudo a la aventura, me quedaba por averiguar de qué género era esta aventura que acababa de comenzar”.⁷²

71 G. CASANOVA, *La mia vita*, Vol. I, Ed. de G. Comisso, Longanesi & C., Milano, 1958, pág. 570

72 G. CASANOVA, *La mia vita*, Vol. I, Ed. de G. Comisso, Longanesi & C., Milano, 1958, pág. 570

Otro elemento en la literatura de Casanova muy importante y que conforma uno de los aspectos que más ha determinado la imagen veneciana como espacio de opulencia, de fiesta y de desinhibición que durante siglos la acompañó fue su Carnaval. De este evento y de todo lo que conllevó para la vida cotidiana de la ciudad, de sus habitantes y de las relaciones sociales e institucionales. El Carnaval de la vieja República era un acontecimiento que ocupaba varios meses de duración. Comenzaba el 26 de diciembre y se extendía hasta el miércoles de Ceniza. Sin embargo, el juego de máscaras, los disfraces, etc. se prolongaban casi todo el año. Tras la imposición de Napoleón de prohibirla la ciudad jamás recuperó su pulso.

Este acontecimiento hizo durante siglos las delicias de propios y extraños y comportó parte de esa "mitificación" de la misma de cara a una sociedad europea sorprendida por tanto libertinaje. Es fácil imaginar lo que una fiesta de estas características y duración podía conllevar para aquellos educados y puritanos nobles ingleses y franceses de la época cuando era narrada por los escritores mencionados en esta investigación. Esto unido a los hábitos sexuales (cortesanas) y al juego no hizo sino que acrecentar ese perfil de la ciudad que estamos exponiendo en este apartado.

Durante el período que duraba, el uso de las máscaras era fundamental así como los vestidos y disfraces. La máscara era un elemento que por otra parte se utilizaba durante todo el año en mayor o menor medida, como por ejemplo utilizando las llamadas *bautas* y la *morettas* (para mujeres). Hablamos de una herramienta que ayudaba a eliminar las barreras entre los sexos, a facilitar las relaciones, que diluía los estatus sociales, que se vinculaba con la sexualidad y el juego y que hacía las delicias de todos los moradores de la ciudad (y de sus visitantes). Con ellas todos eran iguales. El más pobre podía hacerse pasar por el

más rico, el más rico, codearse con la plebe en sucias tabernas sin ser reconocido, las citas se producían sin restricciones. Una normalidad que como decimos se extendía más allá del uso durante esta festividad y que para los visitantes de la *Repubblica* resultaba sorprendente.



No había nada por el estilo en ninguna sociedad de la época. No existía ningún gobierno que permitiese, protegiese y fomentara esta tipología de eventos. No había gobiernos que no tuvieran una restricción tajante y dominada por la religión y la moral a nivel europeo (ni de otros). Y sin embargo, en una ciudad donde había una clara separación entre el poder político y el religioso, sí. De hecho, el propio Senado durante el período que duraba el Carnaval, prohibía que se actuara sin máscara. Es decir, el poder fomentaba claramente todo lo que rodeaba a esta fiesta y la proyección que de la misma daba en el extranjero.

El Carnaval como tal era un evento de excesos y sin sentidos. Durante su desarrollo se podía ver a "hombres disfrazados de bebés que paseaban por las calles hablando como niños pequeños discutiendo de política"⁷³. Además de hombres disfrazados de mujeres, disfraces representando diferentes oficios, o nacionalidades, etc. etc. Un *totum revolutum* donde las calles eran los lugares para el encuentro, donde unos cantaban canciones obscenas, otros bailaban, etc. Eran espacios para el desahogo, la libertad, la exageración. Y sobre todo, era el acontecimiento más surrealista y posmoderno que se producía en aquellos siglos en toda civilización.

Es fácil imaginar la sorpresa que todo extranjero podía llevarse de un espacio físico tan característico y que tantas interpretaciones desde la órbita del arte ha conllevado. Pero si a las atmósferas de Goethe y de Turner por ejemplo, sumamos además, la presencia de estos personajes, la perplejidad es claramente mayor. Visualizar esas calles, esos canales, esos colores habitados por individuos oscuros, anónimos, ocultos sus rostros con máscaras de todo tipo, con ropajes fascinantes, deslizándose por las góndolas y callejuelas,

⁷³ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 443

a veces cantando, otras seduciendo o simplemente paseando, es determinante para entender como esta ciudad era extremadamente exótica y radical para la época. Y como sin duda, después de la imposición del fin de dicho evento por parte de Napoleón, perdurara esa imagen de la ciudad, fomentando una de sus tantas interpretaciones. En la actualidad el carnaval veneciano es un teatro de falsas máscaras que nada tiene que ver con el pasado. Fue en 1979 cuando se recuperó bajo el empuje de jóvenes vinculados a las artes. Un cúmulo de suntuosos disfraces que recorren las calles aglutinándose principalmente en la Plaza San Marcos para deleite de los turistas nada más.



Fulvio Roiter, La mia Venezia, 1994.

Por tanto, Casanova levanta con sus memorias (y por consiguiente en cierto modo su vida) la idea de una ciudad divertida, sexual, envuelta en los vicios del juego, de la vida nocturna. De la complacencia. Una visión que produjo un gran impacto en la época y que chocaba frontalmente con planteamientos relativos a la imagen de Venecia dado por otros autores. Para Casanova, la ciudad de los canales, su morfología de callejuelas a modo de laberinto, de puertas y ventanas, de secretos, de góndolas silenciosas, era ideal para el desarrollo de un submundo de diversión y seducción. Un hombre formado, con estudios y una gran inventiva (creó una tinta invisible, fundó una lotería nacional en Francia, etc.), que a pesar del personaje estereotipado creado, no fue simplemente un seductor y un libertino. Hablamos de “un galante charlatán, un sutil estafador y un cosmopolita camaleónico que se sentía ciudadano del mundo”, en palabras de Marion Kaminski ⁷⁴.

II.4 Siglo XIX: Dickens, Taine.

Charles Dickens (1812-1870) es uno de los mayores precursores de la Venecia mística, del mutismo, del misterio, de la fantasía, de las formas desdibujadas, de la belleza veneciana como bruma. Su itinerario por Europa hasta alcanzar Italia se produjo publicadas ya sus grandes obras (*Oliver Twist*, *Los papeles póstumos del club Pickwick*). Este periplo por tierras italianas quedó reflejado en una posterior publicación conjunta de todas sus reflexiones y visiones en el volumen *Impressioni d'Italia* publicado en 1846.

Los fragmentos que se utilizarán en este capítulo configuran pues, la escenificación de una Venecia espectral, lúgubre, que en clave onírica invade el espacio íntimo del autor, el cual, sintiéndose como espectador de la ciudad, se ve envuelto por el manto denso de sus aguas oscuras, sus silencios y sus siluetas. Es en este sentido con el que Dickens recrea el estereotipo de la Serenissima Repubblica como una ciudad envuelta pues, en el silencio y en el misterio.

121

*“Una barca negra con una pequeña cabina del mismo color triste esperaba inmóvil en el agua. Una vez me hube acomodado, avanzó, impulsada a remo por dos hombres, hacia una potente luz que aparecía a lo lejos, sobre el mar”.*⁷⁵

75 C. DICKENS, *Impressioni d'Italia*, Caraba Editores, Lanciano, 1911, pág. 122

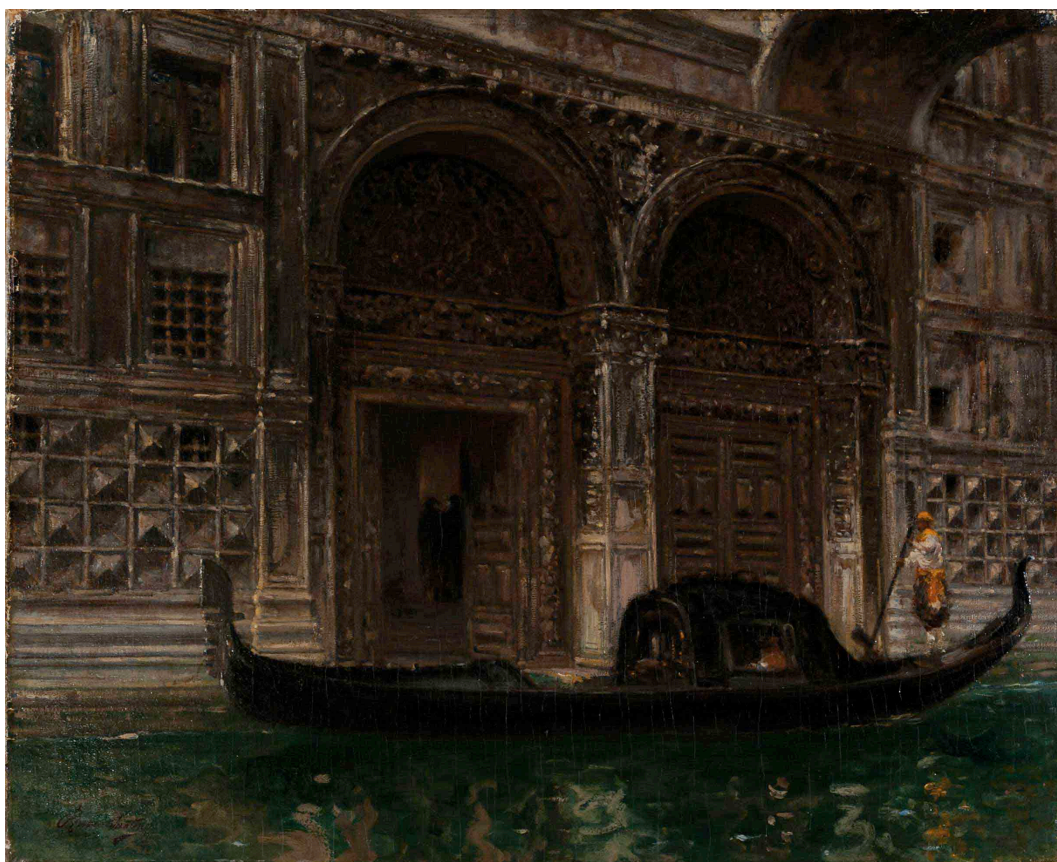
“ Ésta (la luz) comenzaba ya a aparecer resplandeciente como una llama más luminosa y, de una luz única que era, se transformó en cúmulo de luces que titilaban y resplandecían cual si emergiesen de las olas, al tiempo que la barca se iba aproximando por una especie de ruta fantástica marcada con palos y pilastras a ras del agua ”.76

122

“ [...] improvisamente vi que estábamos cruzando una vía, una suerte de vía irreal, a lo largo de la cual las casas surgían del agua por ambos lados, y la oscura barca se deslizaba ligera y silenciosa bajo las ventanas. [...] Todo estaba inmerso en un profundo silencio. Avanzamos así hasta el centro de esta ciudad espectral, siguiendo una ruta a través de pasadizos y callejuelas acuáticas ”.77

76 Ibid., págs. 122-123

77 Ibid., pág. 123



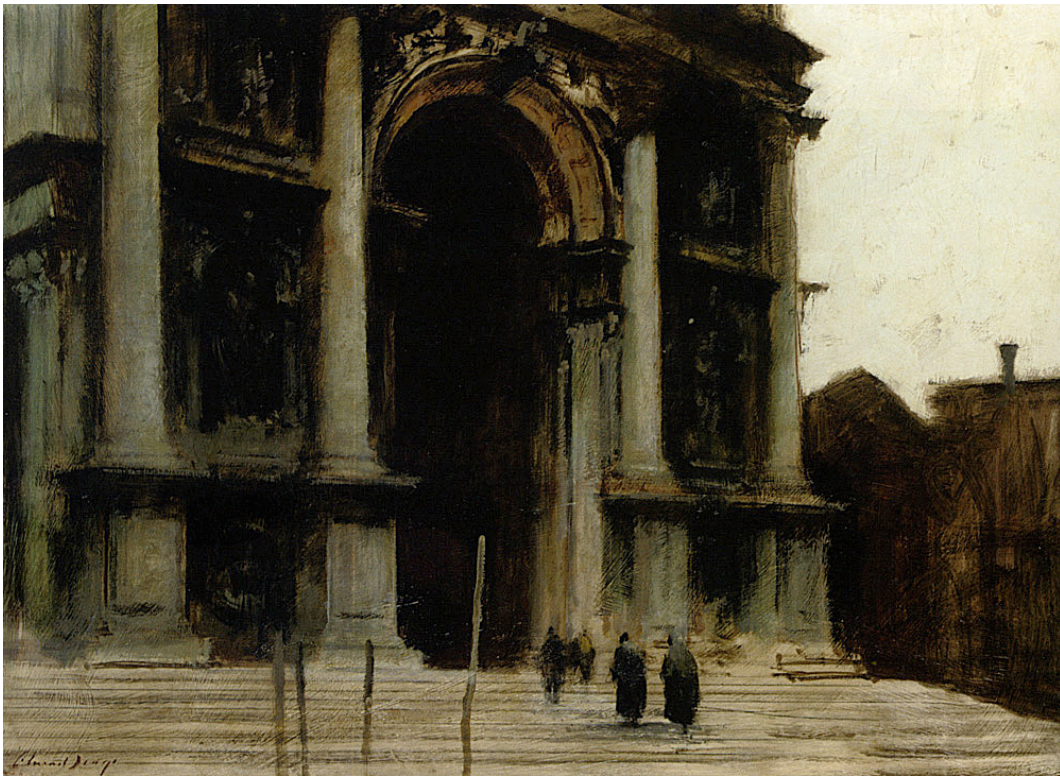
Atribuido a Rubens Santoro, Gondola a Palazzo de Piombi, fecha indeterminada.

Toda su narración se mueve dentro de los parámetros de la aparente ensoñación que va rigiendo sus movimientos. Un discurso onírico que transfigura a la ciudad en un espejismo. Ya desde el principio de su narración sobre Venecia, el autor va utilizando el lenguaje de tal modo que su primer contacto con la ciudad parece ser un sueño, del que no puede, no sabe, o no quiere despertar:

124

*“Me pareció ver otras barcas
igualmente oscuras amarradas a
postes de colores junto a misteriosas
puertas que daban directamente al
agua [...] Me pareció que fuese una
gran plaza anclada, (así me pareció en
el sueño) como el resto, en el profundo
océano [...]*

*Me pareció entrar en la catedral y girar
aquí y allá entre los múltiples arcos,
atravesándola en toda su dimensión
[...] Creí entrar en el antiguo palacio
y pasar por silenciosas galerías y
cámaras de reuniones”.*⁷⁸



Edwar Saego, *The doorwat Santa Maria della Salute*, 1950.

Dickens en ese “sueño” recorre la ciudad, conformando una travesía que lo lleva por el Arsenal, los Jardines Públicos, San Marcos, Rialto, etc. Su recorrido “imaginario” comienza justo antes de adentrarse en la laguna, como si de un Caronte se tratara al coger la barca que lo trasladará al Hade. En ese mismo momento en el que el carruaje se detiene él, que ya estaba dormido, comienza a soñar; es desde ahí que todo “le parece” ser de un modo. Todo parece estar o parece no estar, parece ser, o parece haber.

*“Cada brinco del carruaje, en el que iba
dormitando en la oscuridad,
hacía que se desvaneciera de pronto
la última visión para poner otra en su
lugar.*

126

*Y en este estado, me quedé
completamente dormido. Me pareció
que, al cabo de cierto tiempo, desperté
al detenerse el carruaje. Ya era noche
cerrada y estábamos en la orilla.*

*Una barca negra con una cabina del mismo color yacía inmóvil en el agua [...] la eclipsó inmediatamente uno de los muchos puentes que complicaban mi sueño ”.*⁷⁹

*“Allí, en la fantasía errante de mi sueño, vi al viejo Shylock paseando por un puente [...] [y] una figura, que me pareció reconocer como Desdémona, se asomaba para coger una flor desde una ventana enrejada. Y pensé que el espíritu de Shakespeare debía de andar vagando ahora por aquellas aguas... ”.*⁸⁰

127

⁷⁹ Ibid., pág. 122

⁸⁰ C. DICKENS, *Impressioni d'Italia*, Caraba Editores, Lanciano, 1911, pág. 132

Así el autor articula una ciudad absolutamente “imaginaria”, crea un mundo mitológico, un espacio que se encuentra más allá del mundo de los vivos. Es una Atlántida – tal y como la propone más de un siglo después en determinados pasajes también Juan Manuel de Prada en su novela *La tempestad* – que tan solo existe en la imaginación del autor, en las imágenes que pudo vislumbrar durante su viaje fantástico a unas tierras “irreales”.

Con su discurso Dickens recrea, como ya hemos comentado, una visión fantasmagórica de una irrealidad tal como esas “masas de edificios imponentes” ⁸¹ que flotan en la sinuosa oscuridad, como la lengua siempre presente del agua que, “lamiendo los muros y metiéndose por todos los secretos de las casas” ⁸², envuelve toda la ciudad.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 124

⁸² *Ibid.*, pág. 133



Giovanni Grubacs, Venezia la festa dil Redentore, s. XIX.

Dickens despertará de su sueño una vez haya abandonado la ciudad. Y lo hace del mismo modo como comenzó su onírico recorrido: a través del agua, dentro de una góndola, que en la definición de Goudar era “una especie de sarcófago cubierto de un velo negro” ⁸³.

Se aleja así de un mundo irreal en el que como espectador, como si de un Dante se tratase, ha ido viendo el movimiento de sus gentes, movimiento silencioso, inquietante, extraño (“[...] vi que avanzaban bajando de un vestíbulo en el interior de un palacio, algunas personas vestidas con colores vivaces y acompañados de pajes que iluminaban el camino” ⁸⁴) el movimiento de sus palacios, de los campos, las iglesias, la luz.

Este recorrido, esta fábula, lo termina arrojando a una plaza de Verona, donde finalmente despierta preguntándose sobre la veracidad de su sueño, de las cúpulas vistas, de los colores, de los canales y de las aguas silenciosas que le mostraron calles y palacios de un silencio sepulcral.

*“Mientras tanto su corriente me llevó
lejos, hasta que desperté en la plaza del
Mercado de Verona.
Muchas veces he pensado desde
entonces en este extraño sueño*

⁸³ Ibid., pág. 128

⁸⁴ C. DICKENS, *Impressioni d'Italia*, Caraba Editores, Lanciano, 1911, pág. 124

*Tecuóreo, con la curiosidad de saber
si se encontrará todavía allí y si su
nombre es Venecia”.*⁸⁵

Cabalgando con cierta diferencia con respecto a Dickens, encontramos a **Hippolyte Taine** (1828-1893) que, dedicado a la filosofía y a la crítica literaria y artística, deja evidencias de estas tendencias en sus escritos sobre Venecia, incluidos dentro de su obra *Viaje a Italia* (1866).

Taine se acercó a Venecia como crítico de arte asombrado por su belleza, dejándonos específicas descripciones de los elementos más destacados de los diversos edificios emblemáticos de la ciudad.

*“Como un diamante, brillante y único
en medio de un collar, el Palacio Ducal
eclipsa al resto. [...] Una columnata
muy robusta sostiene a otra más ligera,
remarcadas de ojivas y tréboles, y
sobre este apoyo así frágil se eleva un
muro macizo de mármol rojo y blanco,
cuyas vetas, resplandecen y con luz
se entrecruzan formando ornatos.*

131

*Encima, una cornisa de gráciles
pirámides, agujas, pináculos, flechas,
guirnaldas, festonea el cielo con sus
frisos”.*⁸⁶

132

*“Mayoritariamente pertenecen
(los palacios del canal Grande) al
medievo, con ventanas ojivales
coronadas por tréboles y cuadrifolios,
logias adornadas con rosas y flores;
la resplandeciente fantasía gótica
despunta en su encaje de mármol,
sin degenerar nunca en lo tétrico
o lo grotesco; otros palacios del
Renacimiento despliegan sus tres
plantas superpuestas con columnas
antiguas. El pórfido y la serpentina
incrustan sobre las puertas apreciadas
y refinadas vetas”.*⁸⁷

⁸⁶ I. TAINE, *Viaggio in Italia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1932, págs. 173-174

⁸⁷ I. TAINE, *Viaggio in Italia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1932, pág. 171

Igualmente, Taine remonta el vuelo para hacernos partícipes de su asombro con los colores y la dimensión, que según él, toma la luz en Venecia. Nos traslada con sus comentarios a un lienzo pleno de color y de emociones conjuntas.

“El sol agonizante irradia de colores purpúreos, que con el deslizamiento de la ola aparecen ora oscurecidos, ora opalescentes. A través de esta oscilación continua, todos los tonos se transforman y se funden”.⁸⁸

“En vez de colores fuertes, nítidos y secos [...] hay aquí un centelleo, una esfumación, un esplendor incesante de matices difusos [...]”.⁸⁹

“Si volvéis la vista al mar, no querréis ver otra cosa; ya se reflejan en los

⁸⁸ Ibid., pág. 169

⁸⁹ Ibid., pág. 169

paisajes de Canaletto, pero como a través de un velo. La luz retratada en la tela no es la luz real”.⁹⁰

134

“[...] las tintas más deliciosas, suaves y difusas, los rosas veteados, los violetas pálidos como las sedas de Veronés, los amarillos dorados tirando a púrpura, intensos y rojizos como las túnicas de Tiziano, los verdes apagados o degradados al índigo oscuro, los tonos glaucos, con vetas de plata o salpicados de chispas, ondean, se combinan y se confunden bajo el intenso brillo de la luz que los ilumina desde arriba con destellos vivos y continuos”.⁹¹

⁹⁰ Ibid., pág. 173

⁹¹ I.TAINE, *Viaggio in Italia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1932, pág. 178



Fulvio Roiter, La mia Venezia, 1994.

En definitiva, Taine plantea un discurso en el que distinguimos, como ya se ha dicho, una conciencia de crítica artística. Minuciosas descripciones de los edificios que dan cuenta de la morfología arquitectónica de la ciudad. A diferencia de Dickens, Taine es más riguroso, centra sus escritos en esas descripciones arquitectónicas y urbanísticas más detalladas.

Sin embargo esto no impide un acercamiento más personal también a la ciudad, y por tanto alejada del rigor de la crítica. Adjetivos, metáforas y otras figuras que evidencian el peso que las narraciones de Dickens tuvieron en sus coetáneos y posteriores escritores.

136

“[...] entonces aparece de la profundidad de las tinieblas una claridad imprecisa como el metal que reluce en la sombra, una luminosidad mortecina y difusa, la irisación inexplicable del agua, atenuada en vano por el cielo opaco”.⁹²

“En el horizonte, semejante a una procesión de antorchas y féretros,

⁹² Ibid., pág. 179

*detenidos a una distancia indefinida,
aparece Venecia con sus edificios
iluminados; por aquí y por allá, un
grupo de luces más juntas asemejan
cirios dispuestos a ambos lados de un
ataúd”.*⁹³

*“La barca se acerca a la izquierda,
sumido en un silencio infinito, el canal
Orfano se insinúa entre las casas,
inmóvil y desierto; esta calma del agua
tenebrosa y brillante inunda todo
nuestro ser de placer y de horror. El
espíritu se sumerge inconscientemente
en estas frías profundidades. ¡Qué
misterio la vida de estas aguas mudas y
nocturnas!”.*⁹⁴

137

⁹³ Ibid., pág. 180

⁹⁴ Ibid., pág. 180

*“Mientras tanto, iglesias y palacios
crecen y emergen del mar con
apariencia espectral”.*⁹⁵

*“Luego se adentra la barca en un
laberinto de pequeños canales
misteriosos donde, de tramo en tramo,
una farola proyecta en el agua su
oscilante penacho; no hay ni un alma,
ni el más imperceptible, salvo el grito
del battelliere en los ángulos de los
canales”.*⁹⁶

138

Lógicamente, en todo caso, Taine tiene una concepción general de Venecia diversa a la de Dickens. Una Venecia trabajada desde la óptica de la admiración de su presencia e importancia artística, así como la de su papel de representación de la belleza y de la perfección de los cánones estéticos de los diversos movimientos artísticos que fueron configurando su “fachada”. Es decir, Taine es más descriptivo del físico de la ciudad a pesar de algunas partes de sus escritos, frente a un Dickens místico hasta el imposible.

⁹⁵ I. TAINÉ, *Viaggio in Italia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1932, pág. 180

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 180



Whistler, St. Mark's, 1880.

III.5 Siglo XX: Valeri, Hesse, Barilli, Bacchelli, Brodsky, Gil-Albert y De Prada.

Dentro del siglo XX el acercamiento literario a Venecia ha discurrido por diversos caminos, tantos como las corrientes, los modos y las maneras de entender el arte en general que ha habido a lo largo del siglo recién concluido. Han sido muchos los autores de ese período que han depositado parte de sus pensamientos de un modo u otro sobre Venecia, creando, o en general, ratificando el “mito” y el tópico ya establecidos de la ciudad.

La Venecia que sigue siendo tratada dentro del marco del “diario de abordo” del escritor, toma inconfundibles tintes del modo de moverse, actuar e interactuar del turista, movimiento plenamente consolidado en este período, y que progresivamente se ha ido transformando, a lo largo del siglo XX, en marea humana.

Ya no se llega a la ciudad mediante barco o góndola; el tren, presente ya poco después de las narraciones de *Impressioni d'Italia* de Dickens, da paso a un nuevo contacto con la ciudad, a una nueva relación de ésta con una creciente masa de personas que se arremolinan en centenares en San Marco, Rialto, la Strada Nuova.

Este diferente contacto ferroviario queda reflejado por muchos escritores, como el ya mencionado Hippolyte Taine (*Viaje a Italia*, 1866), o más tarde, Herman Hesse (*Diario Italiano*, 1904) Juan Gil-Albert (*Los días están contados*, 1974) o Joseph Brodsky en *Fondamenta degli Incurabili* (1991) y tantos otros. A esto se suman las llegadas aéreas a la ciudad lagunar, como ocurre en el caso de Bruno Barilli, (quien mantiene

hasta llegar a la plaza de San Marcos los oídos “en taponados” como consecuencia del avión).

Este nuevo panorama cambia la visión inicial de dichos autores, unido además a la nueva situación política y el desarrollo del turismo. A pesar de todo, finalmente los tópicos terminan repitiéndose. Pero, como se comentaba, estos escritores, o en general el resto de los artistas, comienzan a llegar a la antigua *Serenissima* con un talante totalmente diverso, despojado por completo de antiguos “misticismos” y visionando la ciudad ya dentro de un movimiento global, difícil a medida que transcurre el siglo, de eliminar: la visión y los modos del turista.

Evidentemente, las excepciones están, pero de eso se trata, de excepciones. En todo caso, estos escritores trabajan la ciudad dentro de unos márgenes similares donde aspectos como el turismo del que hablamos van tomando una importancia relevante en sus escritos, o en los que la belleza de la ciudad se admira con una nueva mirada.

Por tanto, el planteamiento en general que se ha proyectado de Venecia, ha reflejado una misma o similar concepción de este espacio geográfico. Tanto Hesse, como Barilli o Gil-Albert coinciden claramente en la veneración de sus maravillas, su aspecto, sus gentes. Ya no se habla de sus fiestas, como en general se dejó de hacer dos siglos atrás, a excepción del coreado carnaval, aunque sí de la arquitectura y su morfología, así como el color, la luz o el eterno espejo lagunar, que siguen siendo los tópicos remarcados.

Hermann Hesse (1877-1962) y **Gil-Albert** (1904-1994) llegan a Venecia en tren y descendiendo por la escalera de la estación se

acercan a los gondoleros. **Barilli** (1880-1952) lo hace por avión. Nuevos medios, nuevos modos. ¿Nuevas visiones?

“Los últimos compases nocturnos resonaron desde la Plaza de San Marcos; la doble fachada del palacio del Dux resplandecía velada, como si el mármol bicolor hubiese conservado algo del sol absorbido durante el día”.⁹⁷
(Hesse)

Este San Marcos de Hesse, poco se diferencia de la plaza de Barilli, la de Gil-Albert o la de **Diego Valeri** (1887-1976):

142

“San Marcos parece vaciarse y llenarse de gente [...] La piazzetta es un verdadero salón de recepción, y las calles adyacentes, pasillos [...] tapizados con diversos escaparates”.⁹⁸
(Barilli)

⁹⁷ H. HESSE, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Mondadori, Milano, 1990, pág. 38

⁹⁸ B. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág. 113

“[...] ese salón monumental de la plaza de San Marcos donde teme uno que, de un momento al otro, surjan unos maestresalas correctos pero con ceño severo, para hacernos desalojar aquella casa invadida por un descuido de los guardianes que se hubieran dormido cansados de esperar”.⁹⁹

(Gil-Albert)

“Plaza San Marcos es la sala regia; el Molo, la espléndida balconada sobre la laguna [...]”.¹⁰⁰ (Valeri)

143

En este sentido, las imágenes que de Venecia se dan, coinciden en los autores seleccionados. Selección basada por un lado en la importancia del autor y en otro por el período en el que visitaron y escribieron sus impresiones sobre la ciudad véneta por excelencia.

La luz, el color, los canales, la laguna, los palacios, coinciden a

⁹⁹ J. GIL-ALBERT, *Los días están contados*, Tusquets Editor, Barcelona, 1974, pág. 11

¹⁰⁰ D. VALERI, *Guida sentimentale di Venezia*, Padova, 1942, pág. 17

grandes rasgos en sus descripciones, en esta amalgama de impresiones que continúan reforzando, en estos casos, la imagen lírica y de belleza extrema de la ciudad. Valgan estos fragmentos como ejemplos, en los que también incluimos a **Riccardo Bacchelli** (1891-1985) y a **Joseph Brodsky** ¹⁰¹ (1940-1996).

Sobre la luz y el color:

144

*“[...] la laguna resplandecía con un brillo opalescente y dulce, sobrevolada por irisados colores madreperla [...] el brillo multicolor del agua en calma, la ciudad que se perfila, como en un sueño, en el cielo azul oscuro, con el palacio del Dux en primer plano, el resplandeciente y cegador globo de la Dogana”.*¹⁰² (Hesse)

*“Venecia, negra bajo la luna: rosa y verde por la mañana”.*¹⁰³ (Barilli)

¹⁰¹ Su nombre originario en ruso era Josif Brodskij.

¹⁰² H. HESSE, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Mondadori, Milano, 1990, pág. 38

¹⁰³ R. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág. 114

*“Luces resplandecientes, imprevistas,
en la más ciega soledad de los muros,
en los pequeños patios desiertos”.¹⁰⁴
(Barilli)*

*“[...] y en color se transfunden y
exhalan, cantando y cambiando los
mil tonos y las mil luces y los miles de
colores y las mil voces de un solo canto,
que es el color de un alma, que es el
alma del color, el alma de Venecia”.
¹⁰⁵ (Bacchelli)*

145

*“¡Que luz invernal tiene esta ciudad!
Tiene la extraordinaria propiedad de
exaltar el poder de definición del ojo
[...] ¡Pinta, pinta! Nos grita la luz,*

¹⁰⁴ Ibid., pág. 115

¹⁰⁵ R. BACCHELLI, *Viaggi all'estero e vagabondaggi di fantasia*, Arnoldo Mondadori Editore, Italia, 1965, pág. 306

*tomándonos por un Canaletto, un
Carpaccio, un Guardi...¹⁰⁶ (Brodsky)*

*[...] el Gran Canal [...] conservaba
todavía [...] una mano de sol con la que
parecía retener la luz de Canaletto un
último instante.¹⁰⁷ (Gil-Albert)*

Las imágenes de los palacios y de los “espejos” de la ciudad toman
caracteres como estos:

146

*[...] Venecia [...] Qué blancos son tus
palacios de mármol: verdaderos huesos
de muerto. Una máscara, máscaras,
tus fachadas agujereadas de ojos sin
mirada.¹⁰⁸ (Barilli)*

¹⁰⁶ I. BRODSKIJ, *Fondamenta degli incurabili*, Consorzio Venezia Nuova, 1989, pág. 49

¹⁰⁷ J. GIL-ALBERT, *Los días están contados*, Tusquets Editor, Barcelona, 1974, pág. 10

¹⁰⁸ R. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág. 114

*“Con los rojos palacios gentilicios a
ambas orillas, adornados acá y allá por
desgastadas pérgolas”.¹⁰⁹ (Barilli)*

*“[...] se levantan los enormes cofres
entallados de oscuros palacios
colmados de tesoros insondables”.¹¹⁰
(Brodsky)*

*“[...] observando el azul persistente del
cielo nocturno y la alternancia de los
juegos de luces y sombras en el espejo
de agua”.¹¹¹ (Hesse)*

147

*“Puentes, escalerillas y canales de
espejo”.¹¹² (Barilli)*

¹⁰⁹ Ibid., pág. 111

¹¹⁰ J. BRODSKI, *Fondamenta degli incurabili*, Consorzio Venezia Nuova, 1989, pág. 12-13

¹¹¹ H. HESSE, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Mondadori, Milano, 1990, pág. 38

¹¹² R. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág.

“[...] el agua, que incluso refleja y refracta todas las cosas”.¹¹³ (Brodsky)

“[...] el Canal Grande, la galería de los cuadros y de los espejos [...]”.¹¹⁴ (Valeri)

Posiblemente y debido al pujante desarrollo del turismo tal y como lo concebimos en nuestros días, en Barilli y en Gil-Albert destacan estas figuras, mucho más desde luego que en la obra de Hesse. Así, en una amplia mayoría de los coetáneos de Barilli y Gil-Albert, el movimiento turístico termina ya formando parte, según sus narraciones, del paisaje de la ciudad, como elemento descriptible del laberinto de calles y canales, campos y plazuelas.

“[...] este año hay en la plaza San Marcos, en Venecia, más forasteros y palomas que nunca”.¹¹⁵ (Barilli)

¹¹³ J. BRODSKIJ, *Fondamenta degli incurabili*, Consorzio Venezia Nuova, 1989, pág. 17-52

¹¹⁴ D. VALERI, *Guida sentimentale di Venezia*, Padova, 1942, pág. 17

¹¹⁵ R. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág. 116

“Nosotros íbamos con nikis y camisas estivales, pero nos pusimos shorts, por reacción espontánea frente a las huestes del turismo que, invadiendo templos y museos con las piernas desnudas, daban a la ciudad una fisonomía de entre bastidores [...] era el regreso de los hunos, pero no venidos de fuera, gestados dentro mismo de nuestra cultura, como una maldición [...]”. ¹¹⁶ (Gil-Albert)

149

En este sentido, Joseph Brodsky hace inevitable su comentario sobre la figura del turista en *Fondamenta degli incurabili* (1991):

“Sea como fuere, no vendría aquí nunca en verano, ni con la amenaza de una pistola. [...] Y después me ponen los nervios de punta las manadas en

*pantalón corto, especialmente aquellas que relinchan en alemán”.*¹¹⁷

*“En Venecia los bípedos se vuelven cuadrúmanos, no pueden comprar y vestirse. Es un frenesí que no tiene mucho con razones prácticas; es una respuesta al desafío de la ciudad”.*¹¹⁸

Dentro de este conjunto de imágenes, posiblemente las más interesantes sean aquellas que buscan una definición de Venecia. Es en estas “definiciones” donde podemos percibir con mayor evidencia estas coincidencias con el estereotipo y con la imagen que todos estos autores, en mayor o menor medida, dan de Venecia. Un estereotipo que durante este siglo ha parecido mantenerse e incluso consolidarse. Un estereotipo que ofrece, en estos casos, una ciudad bella, hermosa, colmada de nobleza pasada y de turistas en masa montados encima de los últimos cuarenta años.

“[...] Venecia es la que más induce a tristes consideraciones de todas las ciudades que he visitado de Italia

¹¹⁷ J. BRODSKIJ, *Fondamenta degli incurabili*, Consorzio Venezia Nuova, 1989, pág. 20

¹¹⁸ *Ibid.*, págs. 20-21

[...] sobre la decadencia de un gran pasado. Y sin embargo, es más rica que cualquier otra en cuanto a las bellezas que han permanecido intactas a través de los siglos”.¹¹⁹ (Hesse)

“Lejana del mundo y del tiempo, apartada. Inmóvil, imperecedera, es necesario respetarla hasta donde sea posible. Noli me tangere, dice”.¹²⁰ (Barilli)

“Venecia, era lo opuesto a esa que yo llamaría la espléndida insipidez de lo natural a secas, era todo lo contrario, [...] era el fruto crecido del árbol de la inteligencia humana, cristalizado tan espaciosa y tan sabiamente como

¹¹⁹ H. HESSE, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Mondadori, Milano, 1990, pág. 39

¹²⁰ R. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág. 113

*una granada, pero que hay que venir,
en exclusiva, a buscar aquí y que
desaparecerá algún día [...]*.¹²¹
(Gil-Albert)

152

*“[...] la ciudad parece de verdad hecha
de porcelana: como no, con todas sus
cúpulas de zinc que parecen teteras,
o táctas boca abajo, con el perfil de
sus campanas en vilo, que tintinean
como cucharitas abandonadas y están
a punto de fundirse con el cielo”*.¹²²
(Brodsky)

Y como se decía, los ejemplos y los autores son interminables, casi tantos como visitantes pueda tener la ciudad. Cada individuo recibe la ciudad de un modo u otro, y alguno, con su pluma, consigue dibujar mediante palabras aquello que ha visto.

¹²¹ J. GIL-ALBERT, *Los días están contados*, Tusquets Editor, Barcelona, 1974, pág. 14

¹²² J. BRODSKY, *Fondamenta degli incurabili*, Consorzio Venezia Nuova, 1989, pág. 23

Imágenes que han ido configurando un gran disfraz para esta *vecchia nobildonna prostituita* en cierto sentido, por toda amalgama de visiones, de reflexiones, interpretaciones y visitas que durante siglos y hasta su desaparición, estará recibiendo. Visiones, como hemos visto, “costumbristas”, siempre con la admiración en los ojos y la belleza como necesidad explicativa de esta ciudad lagunar.

Ya a finales del siglo pasado, y con las imágenes de Venecia mayoritariamente definidas, **Juan Manuel De Prada** (1970) retoma con su novela *La tempestad*, pero de un modo sarcástico, ese lirismo de épocas pasadas y se presenta en la ciudad como Dickens hizo en su momento, utilizando un medio acuático. Pero a diferencia del autor inglés, De Prada desmitifica el “mito”, lo ironiza. Le otorga un nuevo semblante en tanto en cuanto descarna la imagen de toda la ciudad, de los palacios, de las góndolas, el movimiento de éstas, su lírica. Y cambia esta emblemática embarcación por un viejo y ruidoso vaporetto:

153

*“El vaporetto, procedente del
aeropuerto de Marco Polo, apenas
transportaba a media docena de
turistas solitarios y legañosos que
habían renunciado a comunicarse
entre sí, prolongando la somnolencia
del viaje”.¹²³*

“Venecia se iba delineando al fondo bajo una coraza de nieve, sostenida en un costoso equilibrio que parecía anticipar su demolición.” ¹²⁴

El contacto visual de la ciudad y el modo ya definen en cierto sentido el carácter con el que este autor se acerca al “mito” de Venecia, evidenciando aún más ese sarcasmo amargo que difiere de los escritos de Dickens.

A lo largo de su novela, De Prada reconvierte todo aquel silencio, todo aquel misterio, toda aquella grandiosidad soñada por Dickens, en una ciudad vieja, leprosa, moribunda.

154

“Una ciudad abandonada de Dios y de los hombres, [...] [con] esa tristeza irrevocable y muda que tienen las ciudades a punto de zozobrar; porque Venecia estaba a punto de zozobrar”. ¹²⁵

¹²⁴ Ibid., pág. 14

¹²⁵ Ibid., págs. 11-12

“Algo tenía Venecia de leproso que se obstina en mantenerse erguido, cuando el veredicto de su extinción ha sido decretado, algo tenía de muerto Venecia que no logra disimular el acoso de la corrupción”.¹²⁶

“Es difícil y fatídico tropezarse con un asesinato en una ciudad abandonada de la mano de Dios y de los hombres”.¹²⁷

155

“Hasta la prefectura de policía llegaba un jaleo de campanas disputándose la hora exacta y convocando a la oración a unos fieles que ya no existían, porque en Venecia sólo iban quedando cadáveres y

¹²⁶ Ibid., pág. 14

¹²⁷ Ibid., págs. 13-14

sombras de cadáveres, aparte de los turistas, que no entendían ninguna liturgia, salvo el gregarismo”.¹²⁸

“Todos los inviernos, el mar sigue desbordando los canales, para recordarnos esa condena. Centímetro a centímetro, Venecia se va hundiendo, es una agonía lenta y grandiosa. [...] Algún día dejaremos de ser una ciudad para ser un cementerio submarino, con palacios como mausoleos y grandes plazas para que paseen los muertos”.¹²⁹

“Venecia se había salvado, un año más, de las mareas, pero aún no parecía repuesta del amago de naufragio: había en su respiración ese

¹²⁸ J. M. DE PRADA, *La tempestad*, Planeta, Madrid, 1997, pág. 35

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 72

*jadeo húmedo del ahogado que retorna a la vida con los pulmones encharcados de pólipos”.*¹³⁰

La tempestad de De Prada, presenta en primer plano, además de una historia y de todos los acontecimientos que en ella se narran, una Venecia que refleja en sus muros corroídos la decadencia que las nuevas circunstancias geofísicas de la ciudad imponen a sus edificios, a sus habitantes y a sus visitantes. Y que forma parte del grupo de protagonistas de la novela. La ciudad enferma por el incremento de las mareas altas, el hundimiento inexorable de las fundamentas y de los palacios, busca mediante decenas de proyectos una alternativa a una versión italiana de la Atlántida; aspectos éstos que constituyen la morfología que de la ciudad ofrece Manuel De Prada. Una visión que además de desmitificar, o ironizar sobre el “mito”, lo reinventa una vez más (aunque continuando siempre cierta tradición) contribuyendo a otro perfil mitológico, acorde, hoy por hoy, con estas circunstancias.

La *Serenissima*, en esta versión que ofrece De Prada, se hunde bajo los pies de los millones de turista que la desgastan cada año, como también señalan autores como Barilli, Gil-Albert o Brodsky.

“Los turistas se mantienen inmunes a esta gangrena porque

¹³⁰ Ibid., pág. 161

*contemplan Venecia desde el otro lado
de una vitrina de cristal, sin dejarse
asimilar”.¹³¹*

*“[...] manejarse en Venecia,
fuera de las rutas gregarias que
las autoridades municipales han
establecido para encauzar los
rebaños de turistas”.¹³²*

Por otra parte, retoma los aspectos negativos que Goudar y Goethe tanto remarcaron, envileciendo a los ciudadanos, a sus modos de actuar e interactuar. De Prada descalifica, ataca y ridiculiza a los propios venecianos, remarcando, así como otros defectos, una tacañería tan espesa como la niebla de la ciudad en invierno:

*“La propia Dina ya me había advertido
que los venecianos, como las razas que
practican la endogamia, cultivaban
una forma venenosa de*

¹³¹ J. M. DE PRADA, *La tempestad*, Planeta, Madrid, 1997, págs. 73-74

¹³² *Ibid.*, pág. 95

vecindad que les permitía conocer los pecados ajenos”.¹³³

“Los venecianos, acostumbrados a vivir con la belleza, eligen sin embargo la vulgaridad –una vulgaridad ostentosa, lindante con lo cursi cuando les toca cerrar los párpados y amueblar la tierra de la que proceden”.¹³⁴

“En Venecia el delito circula por causas subterráneos, es un magma que reparte solidariamente su calor aunque dosifique sus temperaturas: del cohecho al asesinato, pasando por el latrocinio, todos los venecianos que había conocido participaban de su calidez”.¹³⁵

159

¹³³ Ibid., pág. 101

¹³⁴ Ibid., pág. 118

¹³⁵ Ibid., pág. 180

“En Venecia nada funciona con tanta diligencia como el servicio de infamias y chismorreos”.¹³⁶

La Venecia de De Prada, se ahoga pues, ante la mezquindad y las infamias de sus habitantes y ante el creciente número de mareas altas. Venecia se descarna “como un leproso” bajo el peso de los cambios climáticos, la erosión del oleaje de las motoras, la alteración micro orgánica de la laguna, la contaminación y el paseo de los turistas. Un hecho, que no pasa por alto un De Prada que ahonda en esta situación, que hace hincapié en la dificultad de mantener higiénicamente estables los canales y la propia ciudad ante oleajes de visitantes, que se ve afectada por la industria y la hemorragia de habitantes que buscan la tierra firme para vivir.

En definitiva, una ciudad tan mágica, extraña y desconcertante como aquella que soñó Dickens, pero que en De Prada se vulgariza, se entrega a la economía barata y se transforma en una pordiosera vieja, enferma, olvidada. Y que por tanto, en todos sus aspectos (el color, la luz, los palacios, los canales, el agua, etc.) es descrita con la misma visión de desgaste y desolación. Ésta es una visión distinta a muchos de los escritores del siglo XX comentados, aunque en todo caso, continúa una línea en lo referido a Venecia como lugar necrológico ya introducido con anterioridad.

¹³⁶ Ibid., pág. 201

Aquí por tanto, no distinguimos la magnificencia que relataban por ejemplo Hesse o Barilli, o tantos otros. Una imagen que se decanta por masticar un mundo de derrota que planea sobre la ciudad cuyos colores y cuya luz contribuyen a dar de ella esa visión mortuoria y mortífera:

“El cielo de Venecia tenía un color ruinoso e inexpugnable [...], como de cloaca que no se hubiese aireado en los últimos meses”.¹³⁷

“Por la ventana entraba una luz convaleciente y pálida que lamía las paredes y moría sobre la pila del lavabo, vomitando sus gérmenes”.¹³⁸

161

Los palacios y San Marcos:

“[...] otorgando a los palacios que flanquean el Gran Canal un aspecto

¹³⁷ J. M. DE PRADA, *La tempestad*, Planeta, Madrid, 1997, pág. 43

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 209

*de fábricas clausuradas, donde
los desconchones de las fachadas
asemejan llagas en la anatomía de un
leproso”.*¹³⁹

*“Los palacios del Gran Canal,
dispuestos en formación de revista, se
disputaban el reflejo de las aguas, que
los mejoraba, al desposeerlos de esa
belleza un poco merengosa y repetitiva
de cierta arquitectura civil”.*¹⁴⁰

162

*“La plaza de San Marcos, invadida
por las inmundicias que la marea
arrastraba, tenía ese aire expoliado y
mustio de los salones de baile, a
la conclusión de una juerga con
invitados que se han emborrachado*

¹³⁹ Ibid., pág. 14

¹⁴⁰ Ibid., pág. 292

*hasta el vómito y han sembrado el
suelo de vidrios rotos”.*¹⁴¹

El agua:

*“El agua se remansaba y lamía
con su lengua corrosiva las esquinas de
los edificios, y transcurría lentamente
bajo los puentes peraltados,
repartiendo un lastre de inmundicias
en los portales”.*¹⁴²

163

Y hay que subrayar aquí uno de los rasgos característicos y que hacen de Venecia una ciudad única, también por lo que se refiere a la reproducción iconográfica: la presencia constante del agua, su mayor aliada y enemiga.

Un agua que a veces es fértil y protectora, sobre todo en la antigüedad, y que ahora, con sus mareas, su contaminación y su perpetuo movimiento, se ha convertido en una peligrosa enemiga; un agua que difícilmente consigue reflejar con nitidez algo de los palacios por el movimiento de las olas provocado por los barcos, y que sin embargo es cómplice precisamente de esa continua inestabilidad que hace de Venecia

¹⁴¹ J. M. DE PRADA, *La tempestad*, Planeta, Madrid, 1997, pág. 19

¹⁴² *Ibid.*, pág. 62

una ciudad en perpetuo movimiento (pero inmóvil en su desarrollo), sujeta a continuas mutaciones de colores – según la luz que se refleja en el agua – y donde lo imprevisto se ha convertido en una peculiaridad constante de la esencia veneciana.

III.6 Reflexiones finales.

Al igual que De Prada y los autores comentados, otros escritores pasaron por Venecia, criticándola y adorándola a la vez. Entre ellos, George Sand que describe en *Lettres d'un voyageur* el juego de colores de la puesta del sol en la laguna y la fisonomía continuamente en movimiento de la ciudad como una experiencia de profunda intensidad, mientras que Nietzsche, en una carta a Ida Overbeck del 24 de mayo de 1880 dirá que Venecia es sólo una ciudad de lluvia, viento y callejones oscuros y que lo mejor son la tranquilidad y las callejuelas de piedra.

Henry James, por su parte, habla en *Italian hours* (1882) de la gran popularidad que la ciudad había logrado precisamente gracias a los cuadros y a las fotos, además del deseo del turista de la época de descubrir en esta ciudad algún rincón escondido, algún recorrido desconocido, también para evitar la gran masa de turistas.

Para Richard Wagner, que solía pararse en los cafés de la Plaza San Marcos y tomarse todos los días su coñac en el café Lavena, Venecia era sobre todo un lugar de descanso; Rainer María Rilke, durante sus largas estancias en el palacio Valmarana, en San Vio, había logrado descubrir la “otra” Venecia “real (...) fragilísima”. Dijo de la ciudad:

*“Venecia en su conjunto no se puede
recoger ni en botes, ni entre las manos;
más bien con un espejo que nada
refleja sino el retrato de su misterio*

*prohibido. Las imágenes nos atacan
todo el día, pero no se puede aferrar
ni una sola de ellas: Venecia es una
cuestión de fe*.¹⁴³

Cerrando pues este primer contacto con los orígenes en el ámbito literario de la “máscara” veneciana, se ha intentado mostrar como desde el ámbito de la literatura, y desde sus diversas técnicas y géneros se han ido formando y fomentando una serie de representaciones de la ciudad.

En este sentido, y recopilando hasta este punto, la ciudad planteada ha variado de maquillaje desde la visión de Goethe (padre), Goudar, Casanova, pasando por Dickens, Gil-Albert, etc. En los dos primeros, Venecia es un mundo de fiesta, de seducciones, de desenfrenos y juegos que ambos autores repudian a niveles morales. Casanova, en ese discurso y a diferencia de Goethe y Goudar, y con una visión desde dentro, disfruta de esa Venecia del sexo y el juego. Por tanto, estos autores nos hablan de la ciudad como si de una Sodoma y Gomorra se tratase, de Las Vegas europea e histórica donde el mayor disfrute era el anonimato que las máscaras y un interminable carnaval ofrecían. Por su parte con De Brosses, la decepción se hace presente en unos textos que nos muestran una ciudad con menos ataduras morales, ofreciendo una visión arropada por el desengaño y la desilusión de algo que se esperaba más grandilocuente y sorprendente. Para este autor, la ciudad no deja de ser una de tantas.

Sin embargo, poco después, Dickens dejó constancia de su modo

¹⁴³ Cit. en D. RITTER, *Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994, pág. 163

de percibir la ciudad, un ambiente como hemos visto, que deja entre ver un mundo de silencios, de siluetas desdibujadas, de belleza estática y misteriosa. Y Taine, un crítico de arte que reflexiona sobre la *Serenissima* con un discurso dominado por la crítica artística, que engalana su discurso con florituras y descripciones principalmente técnicas de la ciudad, sin evitar sin embargo una línea romántica en sus textos.

Y finalmente, en los autores que hemos introducido del siglo XX, como Gil-Albert, Barilli o De Prada, toma importancia la presencia de los turistas como parte del discurso de la ciudad. De Prada, con una Venecia que huele a descomposición y Bacchelli o Hesse que siguen coincidiendo en la ciudad bella. En conclusión, una urbe anclada en las aguas que desde la literatura, ha ofrecido (y sigue ofreciendo) diversas versiones de las múltiples caras de sí misma.

IV. La “mitificación” de Venecia mediante la pintura.

IV.1 Imagen “pre-fotográfica” de la ciudad lagunar.

Antes de que la fotografía revolucionara la imagen y el modo de representación del mundo, así como después lo hiciera el cine, o más tarde Internet, las diversas técnicas y estilos pictóricos, fueron en su momento, junto con el grabado, el dibujo o el relieve, los únicos vehículos para recrear el entorno, así como los modos de expresión artística por excelencia. Eran éstos los medios a disposición del ser humano para plasmar sus sentimientos e inquietudes y también para representar el mundo tridimensional que lo rodeaba.

Desde los albores de la *Serenissima Repubblica*, también conocida como la Dama del Adriático, y mucho antes de que destacados autores crearan bajo el “consentimiento” de la propia ciudad, el “mito”, o los “mitos” existentes que representan y conforman hoy día el discurso estético de Venecia, ésta vio su grandeza reproducida por artistas plásticos de la talla de Giorgione, Tiziano y Canaletto, por un lado y por grandes maestros de la literatura universal por otro.

En este apartado se va a plantear el estudio de los principales artistas que utilizaron sus capacidades en la realización de imágenes pictóricas en las que Venecia se convirtió en indudable protagonista. Obras que anticiparon en el sentido representativo la llegada de la imagen fotográfica, plasmando una estética de la ciudad más o menos realista. Algunos de los que se proponen en estas páginas se conocieron como *vedutistas* (de *vedutas*, vistas).

Estas imágenes se convirtieron en aquel período, en el único modo de simbolizar las evocadoras descripciones que los autores de la época, como Goethe, ya comenzaban a formular dentro de un discurso en el que la *Repubblica* se encontraba sumergida en un estado de decadencia político-militar.

Evidentemente, la pintura, el grabado, etc. siempre han sido utilizados en diferentes períodos históricos para ilustrar narraciones o para representar tierras lejanas (como ya comentábamos en el punto referido a la literatura). Pero muy especialmente se dieron en Venecia durante este período, debido a la fuerte demanda de los viajeros adosados al *Grand Tour* – esos iniciáticos turistas. Estas *vedutas* fueron definiendo cada vez más la frontera del cliché veneciano, que por entonces ya comenzaba a ir tomando fuerza. Cliché que a lo largo de los siglos avanzará concretando las distintas máscaras que hoy por hoy definen esta ciudad.



Veronese, *Venezia in trono con la Pace e la Giustizia*, 1575-1578.

Dentro de la selección de autores que se hace en este apartado no se ha incluido a los grandes maestros de la pintura veneciana (Tintoretto, Veronese, Tiziano, etc.); protagonistas mundialmente reconocidos dentro de la pintura universal y anteriores a los aquí señalados. Estos genios de la pintura realizaron obras que desarrollaron temas alegóricos de la *Serenissima Repubblica* en el período dorado de Venecia, pero anterior al tiempo en el que se configuran esas máscaras de la ciudad. Ellos pintaron mayoritariamente escenas y temáticas que vinculaban a Venecia con lo divino. En este sentido, no cabe duda de que tuvieron un papel importante en esa preconcepción mística de la ciudad, pero como señalamos, no fue bajo el desarrollo de sus obras que se fue produciendo la "mitificación" fruto de este estudio. A ellos le debemos la personificación de Venecia como una mujer hermosa, voluptuosa y firme al que el *Doge* siempre guarda pleitesía, respeto y sumisión.

172

Por tanto, en nuestra investigación hemos decidido incorporar, como representantes de la pintura que forjó una parte del mito veneciano, a los artistas Canaletto, Francesco Guardi o Bernardo Bellotto entre otros. Estos autores, como ya se ha dicho, son los máximos exponentes de las *vedutas* venecianas, subgénero pictórico que desarrollaba pinturas paisajistas cuyos motivos eran la representación topográfica de ciudades y otros lugares mediante visiones panorámicas de gran expresividad y complejos estudios de perspectiva.

Éstos, y otros, configuran el movimiento más importante en lo que a la imaginería pictórica de Venecia se refiere. Se sitúan en un período inmediatamente anterior al “nacimiento” de la fotografía, un siglo antes de la aparición de las primeras lastras fotográficas.



Veronese, *Apoteosi di Venezia ciondata da divinità e incoronata dalla Vittoria*, 1585.

En Canaletto y Guardi, muy especialmente, se adivina con claridad esta idea de representación cuasi real o fidedigna – ya entenderemos porque “cuasi”– de un ambiente tan característico como el de Venecia. En sus propias imágenes, estos autores y muy especialmente Canaletto, máximo representante de estas *vedutas*, fueron construyendo una Venecia a veces tan irreal como cierta, en tanto que recrearon espacios de una aparente arquitectura real y que sin embargo, por mucho que sus contemporáneos intentaran buscar dicha arquitectura, nunca conseguían hallarlas entre las callejuelas y los *campi* venecianos. El denominado *capriccio pittorico*.

Estas imágenes tuvieron gran aceptación entre los ciudadanos de la época. Obras que por aquel período, tuvieron además una importante función representativa, topográficamente hablando. Lienzos que recorrieron un camino mucho más amplio que el que predefinía la mera reproducción del entorno.

174

La selección de estos autores se basa en diversos criterios. En primer lugar, por el papel protagonista que en gran parte de sus obras, tuvo la ciudad de Venecia. Protagonismo, además, que según cada autor, fue tomando un aspecto diverso, un giro distinto que fue generando, con el discurrir de los siglos y de las corrientes artísticas, la mitificación de la ciudad. En segundo lugar, por la importancia y la repercusión que los trabajos de estos autores tuvieron dentro del ámbito artístico, ya fuera durante el período en el que fueron realizadas, como con posterioridad (gran parte de estas obras se encuentran en los museos más destacados). Y finalmente, se basa en la idea de encontrar en estas obras y en sus autores, las coincidencias y las diferencias en lo que se refiere a la interpretación que de la vieja *Serenissima* fueron dando mediante sus propuestas.

En todo caso, es evidente, aparcando momentáneamente cualquier discurso sobre la inventiva existente en los lienzos de los autores en cuestión, que por el valor topográfico que en sí tenían los trabajos de Canaletto, de Francesco Guardi y tantos otros, sus obras se ajustan especialmente a este primer apartado que hemos decidido denominar con el título de “imagen pre-fotográfica”. Y lo hacen bajo una perspectiva según la cual parte del valor de sus propuestas radica, ya no solo en la artisticidad de la obra en sí, o en la mera representación de la ciudad, sino por la interpretación personal que estos autores mostraron del entorno veneciano.

Las obras de estos artistas, como ya hemos señalado, tuvieron mucho éxito entre sus contemporáneos. Éxito debido a varios motivos y que como consecuencia provocó incluso el crecimiento de toda una industria que, a niveles inferiores pero de una creciente producción, se configuró durante estos años y hasta el nacimiento de la fotografía. Una industria estrechamente vinculada a los viajeros del *Grand Tour* y a todos aquellos que llegaban a la *Serenissima* en busca de los lujos y las fiestas, y que de regreso a sus países de origen, ansiaban mantener un recuerdo visual de aquella ciudad.

Un turismo precoz a su tiempo y una demanda que fue pasto de artistas y artesanos que vieron multiplicadas las ventas de sus grabados, acuarelas y dibujos que representaban los rincones más característicos de Venecia. Trabajos que eran comprados por una cada vez mayor población extranjera que buscaba en Venecia un entorno de glorias atemporales por los canales de la ciudad.

Esta industria fue también la creadora, posiblemente, de una imagen constante de la ciudad que podríamos comparar en nuestros días, la imagería de la fotografía de postal.

Bajo el magnetismo de la vieja *Repubblica*, la ciudad atrajo a los pinceles de tantos otros autores en períodos posteriores. Algunos de estos, como William Turner (sobre el 1819) o años después (en 1879), James Whistler, dedicaron un estudio personal a la ciudad lagunar.

En estos dos casos, posiblemente no encontremos una representación tan obviamente topográfica como en la de los dos artistas *vedutisti*, pero sí nuevos discursos estilísticos de reinterpretación de la *Serenissima*.

La inclusión en este apartado del pintor William Turner, ajeno a los *vedutisti* italianos y a su filosofía representativa, se debe principalmente a otros elementos caracterizadores de su trayectoria y de su trabajo con relación a la que ya por entonces era la ex-*Repubblica* veneciana. Esta motivación viene predefinida por la visión que Turner, unos treinta y cinco años después de la muerte de Guardi, planteó de la ciudad, que por aquellos entonces continúa atrayendo en creciente número a visitantes extranjeros que demandaban sus *vedutas* como recuerdo.

El discurso que Turner hizo de Venecia fue radicalmente diverso al de éstos. El pintor dedicó una serie de lienzos a la ciudad caracterizados por un desorientador juego de matices, silencios y misterios de nobleza ponzoñosa. Imágenes que fueron engarzando con espléndida perfección en la literatura que inmediatamente después, en 1846, mostró su compatriota Dickens y que, como vimos en el capítulo correspondiente, recreó igualmente una ciudad misteriosa, silenciosa e íntima como las imágenes de Turner.

Por tanto, en un momento en el que las *vedutas* tienen un gran comercio y en el que la fotografía está fermentando una inminente puesta en escena, Turner surge mostrando un nuevo camino para la imagen y el modo de percibir la pintura con relación a la que en pocos años se plantearía, siempre entre sus contemporáneos, como una imbatible competidora: la imagen fotográfica.

Así pues, el recorrido propuesto mediante varios autores, es un camino preliminar que hemos tomado a modo de antesala del nacimiento de la fotografía. Este planteamiento no quiere decir que la pintura, tal y como se propone en parte en este apartado, tenga como exclusiva e única función la de “ante sala” a la imagen fotográfica que surgió con posterioridad. Y muchísimo menos, que la función pictórica quedara después relegada ante el empuje de la imagen fotográfica.

Éste, sin lugar a dudas, fue ya en aquel período un tema, que para los contemporáneos de Turner resultó de especial trascendencia y que prácticamente hasta la contemporaneidad ha provocado una controversia en lo que a la función fotográfica y su discurso artístico con relación a la pintura se refiere. Pero, discusiones aparte, es evidente que las imágenes de los vedutisti cumplieron la función concreta, entre otras muchas, de recrear un ambiente fuertemente demandado, y que Turner, en ese contexto, y poco antes de que la fotografía “naciera”, planteó una estética casi revolucionaria para su época y que plasmó otro perfil de la ciudad.

Al final, ambas propuestas mostraron un “mito” que crecía con la misma velocidad con el que la ciudad llevaba apagándose desde hacía un siglo de modo irreversible en el ámbito político y militar.

IV.1.1 La *veduta* veneciana: Canaletto, Guardi y Bellotto.

Como ya hemos indicado, durante el siglo XVIII los jóvenes y ricos *gentleman* ingleses, principalmente, realizaban el ya nombrado *Grand Tour*: un viaje cultural realizado por artistas y jóvenes y ricos señores principalmente ingleses por Francia, Países Bajos y, especialmente, Italia. Parte de la estimulación por la realización de dicho circuito del “Arte”, se debió, entre otros tantos factores, a los escritos de Winckelmann y a los grabados visionarios de Piranesi, así como a la visión que se tenía entonces de formación y crecimiento cultural que se desarrollaba mediante aquel viaje.

El viaje a un país como Italia, rico en memoria histórica – justo por aquellos años eran descubiertos Herculano (1719), Pompeya (1748), etc. – ofrecía además la visión de un paisaje fascinante y temible a la vez (consecuencia de las erupciones del Vesubio) y favorecía el chocante encuentro con el folclore y con los ritos locales (ceremonias religiosas, las fiestas de carnaval, etc.).

Indudablemente esta experiencia golpeaba profundamente a los caballeros ingleses, que rápidamente se entregaron al gusto por las grandes colecciones de arte europeas que se desarrollaron durante los siglos XVII y, sobretudo XVIII. Este clima cultural fue interrumpido con la primera irrupción en Italia del general Bonaparte (1796) quien, con su ejército y la fuerza de las impetuosas ideas revolucionarias, pone fin al frágil equilibrio conservado hasta ahora tras las tantas dinastías reinantes en el Bello País.

Venecia, en ese itinerario y dado que por aquella época vivía, a pesar de su decaimiento político, un espléndido período en cuanto a las letras y las artes se refiere, se convirtió en punto referencial para este turismo adelantado a su tiempo.

Ciudad, por tanto cosmopolita y rica durante el siglo de las luces, que acogió con cierta apertura las ideas renovadoras de la Ilustración, al compás que crecía su leyenda como ciudad del lujo, de las fiestas y los placeres y de un reconocido y admirado pasado de esplendor. Aspectos que desde luego alimentaron, por otro lado, a autores como los ya mencionados Goethe, Goudar o el mismísimo Casanova. Venecia fue por tanto, durante aquellos años, el foco de los círculos más exquisitos, el punto de encuentro de paisajistas, arquitectos, grabadores, escultores, mercaderes, editores y hombres de negocios que se fundían en un urbanismo arquitectónico que favorecía el fervor creativo.

Fue en ese ambiente en el que surgió un grupo de pintores que comenzaron a mostrar una Venecia de *vedutas* (vistas) y caprichos con un planteamiento en principio de carácter realista.

Las *vedute*, que solían formar parte del equipaje de vuelta de los participantes del *Grand Tour*, eran pinturas paisajistas que generalmente representaban panorámicas de las ciudades y los lugares que habían visitado estos viajeros, y que en tantas ocasiones eran exclusivamente realizadas por los diferentes artistas para ellos. Estos viajeros, llegaban a las provincias italianas en busca de inspiración, vanguardias, descubrimientos y aventura. Fueron estos primeros turistas aristócratas y entendidos en arte generalmente, los que fomentaron la producción de paisajes y vistas panorámicas de las ciudades que eran atesorados como recuerdos y mostrados al

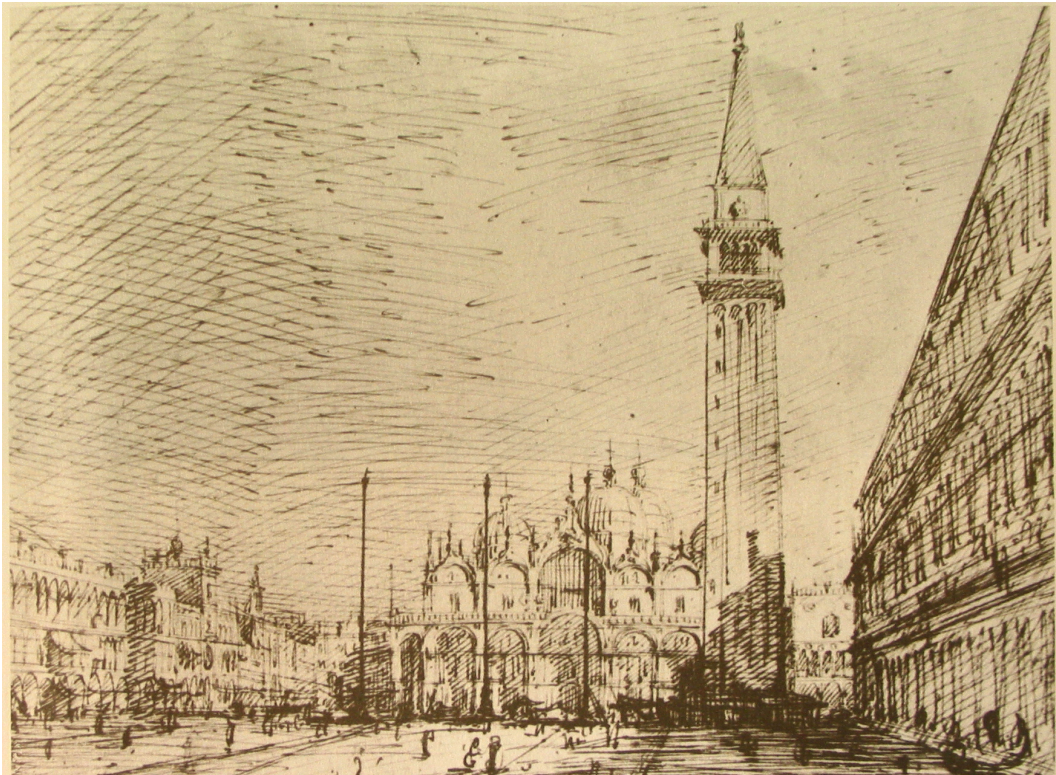
regreso de sus viajes. De alguna manera podríamos decir que según esta función de la *veduta*, ésta sería el “ancestro” de la moderna tarjeta postal. Fraguándose un subgénero que tomó Venecia como sede privilegiada y protagonista indiscutible de los artistas que se cubrieron con este manto.

Los *vedutisti* venecianos como **Canaletto** (1697-1768)¹⁴⁴, trabajaron con primor artesanal y poético la atmósfera veneciana, con luces pálidas que transfiguraban los prismas arquitectónicos y los espacios en cierto sentido oníricos de la Dama del Adriático. Imágenes que a pesar de todo, tomaron un innegable servicio de divulgación turística que a Canaletto tanto condicionaba.

Canaletto fue precisamente uno de los más conocidos vedutistas. Su trabajo como pintor teatral le proporcionó un gran conocimiento sobre los efectos de la perspectiva y la arquitectura. Bajo esa aparente realidad casi fotográfica, Canaletto representaba con fidelidad los espacios de la "reina de los mares", pero también creó su propia ciudad con un prisma eminentemente detallista. Nació en Venecia en 1697, donde vivió largo tiempo y en la que murió en 1768. Su formación se centró en el estudio-taller de su padre, Bernardo, pintor escenográfico, su principal maestro. De Luca Carlevaris se dice que fue quien le mostró los secretos de la perspectiva.

Su trayectoria comenzó principalmente en 1719, cuando viajó a Roma. Allí conoció a Van Wittel y a Gian Paolo Pannini. Con ambos amplificó y enriqueció su experiencia artística. Durante esta etapa,

¹⁴⁴ Las referencias introducidas sobre Canaletto se han seleccionado de las obras de: A. CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia imaginaria*, Alfieri Electa, Milán, 1985, Volumen I.; A. ZORZI (Ed. de), *Canaletto. Vedute veneziane*, con un ensayo de C. Brandi, Momdadori, Milán, 2001; y T. PIGNATI, *Antonio Canal detto Canaletto*, Giunti, Florencia, 1996



Canaletto, fecha indeterminada.

el joven Canaletto se centró en el desarrollo de pinturas que representaban ruinas arquitectónicas, lo que de regreso a su patria, le ayudó a reflejar los incontables e incomparables aspectos de la ciudad, con todos los matices de luz, color y poesía que espumaban en la ciudad. A diferencia de Carlevaris, Canaletto demuestra ya en sus primeras panorámicas, como las de la Plaza de San Marcos, la ampliación que hace del espacio de perspectiva, sobrecogiéndolo por su grandeza y realismo. Los años comprendidos entre 1730 y 1746 supusieron para el pintor, tras una serie de experiencias iniciales, la realización de una considerable producción. Las más importantes fueron las panorámicas de la Colección Liechtenstein de Viena, las de la National Gallery de Londres, las del Louvre y las de Dresde. Además de: *Vista del palacio Ducal, El Canal de San Marcos, La Punta de la Dogana*, etc.



Canaletto, The Gran Canal looping north East from Palazzo Balbi to the Rial Bridge, 1724.
Canaletto, The island of San Giorgio Maggiore, 1730.

Del posterior viaje que realizó a Roma en 1740, fecha en la que se publicó el *Viaje a Italia* de Goethe y de Charles de Brosses, surgieron las *Panorámicas romanas*, una colección de imágenes de gran calidad cuyo tema es el entorno romano. Más tarde, entre 1746 y 1753, residirá en Londres. Siete años en los cuales ya gozaba de reconocimiento y admiración, durante los que dejó su impronta en la pintura inglesa de la época. Su producción entonces se centró en la realización de una serie de vistas de la ciudad, especialmente del Támesis. De este período, se ha señalado como su pintura, su sensibilidad, se hace más fría, siendo sus obras durante este período más rígidas y ofreciendo una interpretación de Inglaterra con una luminosidad poco articulada. Se habla de la posible influencia, durante aquellos años de la pintura de Van Heyden, entonces de moda en Londres.



Canaletto, *The new Horse guards from St. James's Park London*, 1749 (?).

Sus trabajos y sus técnicas atrajeron a múltiples seguidores como fueron Moretti, Samuel Scott, Tironi, William James, Marieschi, etc. Sin embargo, fueron su sobrino Bernardo Bellotto, (el otro *Canaletto*) y Francesco Guardi sus máximos continuadores.

Canaletto trabajó su obra como se ha señalado con un planteamiento, *a priori* apegado a la realidad (aparentemente objetivo), pero buscando una recreación de la ciudad distinta a la real. Sus cuadros funcionan como ventanas desde las cuales, y sin perder detalle, se observa la vida y la frescura que irradia Venecia. En esta representación de aparente realidad, el pintor recrea espacios arquitectónicos y magníficas panorámicas, siempre imposibles y, por tanto, finalmente irreales. Según el investigador suizo André Corboz, Canaletto “rediseñó la ciudad, no la copió”. Estas “ventanas” que el artista plantea sobre la ciudad, sometidas al implacable orden de la simetría y la perspectiva axial, remarcan, sin embargo, la íntima relación entre el artista y esos espacios que hace suyos bajo su sensibilidad creadora y una técnica de evidente calidad.

Por tanto reprodujo, pero también creó un universo arquitectónico que concibió como la unión de fragmentos que configuraban la ciudad, quedando, al ser trabajados de un modo casi individual, desintegrados en elementos selectivos. No fueron pues concebidos estos elementos de un modo unitario, lo que nos lleva a vislumbrar el empeño de un pintor por comprender su ciudad, partiendo de la elaboración de un plan minucioso y metódico

Buscaba así ya no solo abarcar toda la dimensión y los aspectos de la realidad, dominando el conjunto y cada uno de sus fragmentos; sino que además propuso, mediante muchas de sus “ventanas”,

lo que estas masas arquitectónicas (palacios, *campos*, canales) contenían del pasado histórico y mítico de la ciudad. Anticipándose, de este modo, a nuestra imaginación, a la fantasía de aquellos visitantes, acariciándola y reconfortándola con la interpretación que de Venecia hacía.

En definitiva, Canaletto pintó Venecia, la reprodujo, pero también la inventó. En este recorrido de mistificación y mitificación que recayó sobre Venecia, este autor fue construyendo desde sus *vedutas*, una ciudad estática, inmune a la decadencia o al deterioro que ya acaecía sobre ella. Sublimaba la ciudad dilatándola hasta la irrealidad, llevando sus vistas más allá del naturalismo y del virtuosismo de la reproducción.



Canaletto, Capriccio: The horses of San Marco in the piazzetta, 1743.

Así es como creó una “máscara” de la ciudad muy concreta. Sus atmósferas y juegos de luz, el filtraje de sus propias emociones en sus cuadros, valiéndose de la nostalgia, la ilusión, la idealización y la melancolía configuraron una obra con peso. Podría decirse que su modernidad radica, ya no solo en la manera de construir, sino en el modo con el que fue capaz de descomponer las formas naturales en átomos de luz, reformulando de esta manera la imagen desde la mente. Es entonces cuando se entiende su pintura abierta, de grano grueso, de pincelada libre, sensible, evocadora.

Al contrario de lo que históricamente se ha dicho de este autor, catalogado como "pintor-fotógrafo", reproductor mecánico de la realidad circundante, sus obras tienen un carácter más mental que fenoménico. Fue un artista que cambió la imagen de su ciudad, pero manteniendo sin embargo una verosimilitud que hacía difícil separar la ficción de sus trabajos de la verdad de los espacios venecianos. Así como mantenía a sus habitantes desdibujados, en una indefinición de sus formas y rostros concentrados en sus quehaceres. En general, cuando uno observa un cuadro de Canaletto tiene la sensación de que todos los detalles, aspectos, e indefiniciones sugieren que la ciudad se extiende más allá de lo que la pintura muestra. Michael Levey en este sentido indicaba que en todas sus pinturas la ciudad pareciera estar cubierta por una capa de cristal¹⁴⁵.

¹⁴⁵ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 332



Canaletto, fecha indeterminada.
Canaletto, Campo de San Angelo, 1732.

A tal fin, Canaletto combinó escenográficas visiones angulares que le permitieron obtener diversas perspectivas a la vez. Esto le permitió ensanchar hasta la sorpresa el panorama que solo un barrido de la mirada podía conseguir, a la misma vez que capturaba el más mínimo detalle del bullicio urbano.

Sin embargo hay que admitir que como producto de su tiempo, en parte, su obra se apoyaba como ya hemos dicho, en la necesidad y la demanda existente de imágenes de carácter realista, que esos primerizos “turistas” solicitaban. Demanda que cubriría posteriormente la fotografía.

Entre los discípulos de Canaletto, el más destacado fue **Francesco Guardi** (1712-1793) ¹⁴⁶. Nacido en Venecia, en el seno de una familia de artistas, fue el miembro de la familia más reconocido como pintor. Primero su hermano Gianantonio (1699-1760) y luego su hijo Giacomo (1764-1835) fueron quienes llevaron el taller familiar. El reconocimiento se centra en sus vistas de Venecia. Éstas, junto al trabajo de Canaletto, son las *vedutas* más famosas del siglo XVIII.

Uno de los elementos que hay que poner en evidencia en sus obras es la recreación que realizó de las *vedutas* venecianas con un excepcional tratamiento de la luz y el color. Siguió la tradición introduciendo ambientes melancólicos en sus óleos pero con un estilo muy fresco y espontáneo, lo que induce a hablar de él incluso como de un impresionista con 100 años de anticipación.

¹⁴⁶ Las referencias sobre Guardi se han seleccionado de las obras de: A. MORASSI, *Guardi: Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Alfieri, Venezia, 1975; Y A. MORASSI, *Guardi: Antonio e Francesco*, Alfieri, Venezia, Volumen I, 1973



Guardi, *San Giorgio Maggiore seen from the Guidecca*, 1770-1780.

En este sentido, pintó con un toque vibrante y con una sensibilidad especial y moderna los aspectos de la atmósfera. Con sus trabajos sobre Venecia, plasmó una ciudad luminosa y febril que se encontraba anclada entre el agua y el cielo. Un ejemplo en este sentido podría ser *La Partida del Bucintoro hacia el Lido de Venecia, el día de la Ascensión*, lienzo de 66x 100,1 cm. Se trata de una obra que forma parte de una serie de doce (de éstas, diez se conservan en el museo del Louvre mientras que las otras dos en Grenoble y Bruselas) sobre las celebraciones organizadas en Venecia para la elección del Dogo Alvise IV Mocenigo en 1763. Realizados unos diez años después de las ceremonias, los lienzos traen su inspiración de unas composiciones grabadas de Canaletto. En el cuadro se representa la salida de la galera del *Bucintoro* hacia el Lido, donde el

Dogo celebraba cada año la Ascensión y el matrimonio de Venecia con el Adriático. Además de la celebración en sí de la *Serenissima*, la obra constituye un buen pretexto para que su autor pinte, con su toque vibrante y con la sensibilidad que tanto lo caracteriza, una Venecia luminosa y dinámica.

190



Guardi, *La partida del Bucintoro hacia el Lido el día de la Ascensión*, 1775 a 1780.

Como todo vedutista, las obras propuestas por Guardi tienen un valor de cartografía arquitectónica. Primaba en general el hecho de poder situar el lugar, de reconocerlo. Sin embargo, Guardi añadió en sus obras un evidente interés por reflejar además, la problemática de la luz y la presencia de la atmósfera que rodeaba esos edificios emblemáticos de la Venecia de la época. Por tanto, le caracteriza y le diferencia el hecho de hacer hincapié en su propuesta, en lo atmosférico, en el aire.

Todo esto lo expresó mediante una pincelada nerviosa y un colorido vibrante (deudor de la tradición colorista veneciana del siglo anterior). Con estas inquietudes y su proyección en el lienzo, Guardi se aseguró el papel de un adelantado paisajista de la época, que influirá en John Constable e incluso en el mismo J.M. William Turner o los pintores de Barbizon. El Impresionismo vio en él una espontaneidad y plasticidad ausentes en las obras perfectamente definidas, calculadas y ejecutadas de Canaletto.

191

Guardi presenta una gran variedad de temas y parece ser que no empezó a especializarse en la *veduta* hasta la muerte de su hermano Gianantonio en 1760. Por otra parte, no se dedicó sólo a este tipo de obra, sino que retrató con reverencial esmero y cuidado, la vida social veneciana.

Destacan de esta concepción de su entorno social, los lienzos *La ascensión de un globo*, *Concierto* y *El embarque del Dux en el Bucentauro*. Su trayectoria, sin embargo, fue lenta y caracterizada por el eclipse continuo que sobre él tuvo el taller familiar, dirigido por Gianantonio, que también participó en la fundación de la Academia de Venecia (se cree que fue gracias al matrimonio de Cecilia – hermana de los Guardi – con Giambattista Tiepolo, y debido

a su influencia, que Gianantonio participó en dicha fundación). Francesco no fue elegido como miembro hasta 1784, durante la presidencia de su sobrino Giandomenico Tiepolo).

En el taller de los Guardi, la realización de los pedidos religiosos de la clientela era la actividad fundamental, así como la de satisfacer la demanda de pintura costumbrista de la época. Guardi nunca atrajo la atención de visitantes extranjeros, como ocurrió con Canaletto, muriendo finalmente en la pobreza, aunque hay que destacar la gran cantidad de obra que realizó.

Sus obras se encuentran en muchas colecciones públicas de Italia, Gran Bretaña, Portugal, España (*El Gran Canal con Santa Lucía y Santa María de Nazaret* (1780) y *El Gran Canal con San Simeone Piccolo y Santa Lucía* (1780) en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid) y otros lugares. El desarrollo de su obra es tal que el principal problema que se les plantea a los estudiosos es la autoría (tampoco hay unanimidad en lo referente a la fecha) de las pinturas: *La historia de Tobías*, por ejemplo, que decora el coro alto de San Rafael de Venecia no se sabe si es obra del mismo pintor o de su hermano. Al ser ésta considerada una obra de arte de calidad indiscutible, su realizador, fuera él o su hermano, debería figurar entre los grandes artistas de la época.



Guardi, El Gran Canal y San Simeone Piccolo y Santa Lucía, 1780.



Guardi, Gran Canal y Puente de Rialto, 1780.

De entre los pintores que con posterioridad tomaron como referencia artística de un modo u otro a Canaletto, además de Guardi, destacaron los italianos Moretti, Tironi, Marieschi, Battaglioli, los Zucchi, Zucarelli y Giafranco Costa. O los ingleses Joseph Baudin, Samuel Scott (el *Canaletto* inglés) y William James. Pero posiblemente el más significativo, junto con Guardi, fue Bernardo Bellotto (1720-1780), sobrino de Canaletto, y que también fue llamado Canaletto, lo que posteriormente conllevó atribuciones erróneas, ya desde el siglo XVIII, entre los dos maestros.

Sobrino de Canaletto por parte de madre, **Bernardo Bellotto**¹⁴⁷ nació en 1720 en Venecia y murió en Varsovia en 1780. Desde sus inicios como pintor reflejó una facilidad y unas capacidades para el arte de la pintura sobresalientes, por lo que pudo convertirse en un pintor de escuela con tan solo 16 años.

Sus primeros lienzos se fraguaron en el taller de su tío, Canaletto, del cual fue ayudante en San Vito. Allí pintó una de sus primeras obras, *Vista del campo de San Giovanni y Paolo*. De éste primer período de Bellotto, así como sucederá con posterioridad, destaca la controversia desatada cuando el joven autor comenzó a firmar sus cuadros con el nombre de Canaletto. A esto se le sumó las similitudes a la hora de la ejecución de los cuadros, ya fuera por la perspectiva usada por ambos, como por tratarse de vistas a veces idénticas de entornos venecianos, motivos éstos ciertamente explotados por todos los integrantes de la escuela pictórica local.

En este sentido, las “confusiones” provocadas por la similitud de algunas de sus obras crearon, como ya se ha dicho, un interesante

¹⁴⁷ Las referencias introducidas sobre Bellotto se han seleccionado de la obras de: G. Camesasca (Ed. de), *Bernardo Bellotto. L'opera completa del Bellotto*, Rizzardi, Milán, 1974; Y A. Rizzi, *Bernardo Bellotto*, Dresde, Viena, Monaco (1747-1766), Regione del Veneto e Canal & Stamperia Editrice, Venecia, 1996

debate dentro de la crítica artística cuando se trató de verificar la autoría de los numerosos lienzos y aguafuertes que se vieron implicados. Afortunadamente para la obra de Bellotto, esta confusión no hizo en un principio, sino brindarle un positivo apoyo.

Perolas inquietudes y la necesidad de despegarse artísticamente de su tío, le hicieron viajar por diversas ciudades y países. En 1742 se desplazó a Roma, situándose más tarde (en 1744) en la zona de Lombardía, donde realizó la *Vista de la Gazzada*. Bellotto realizó destacados trabajos en ciudades como Dresde, Varsovia, Viena y San Petersburgo. Y en ellas desde 1746, desarrolla su actividad hasta que se estableció en el año 1767 en Varsovia, donde trabajó en la Corte de Estanislao Augusto Poniatowski. Sin embargo, parte de sus obras maestras fueron producidas en la península italiana, como son *La Gazzada de Brera* y las *Panorámicas de Turín*, encargo que le fue solicitado en 1745 por Carlos Manuel III de Saboya y que hoy día se encuentran en la Pinacoteca de esta ciudad.



Bellotto, *Veduta di Pirna presso il castello di Sonnenstein*, 1759-60.

Obviamente y dejando aparcados los episodios referidos a la confusión sobre la autoría de los cuadros entre él y Canaletto, Bellotto encontró su discurso pictórico alejándose de la trayectoria de su tío, desarrollando características formales diversas y autónomas. En sus obras el autor mantuvo un constante dibujo de excepcional maestría y calidad con la utilización, como se puede percatar en sus trabajos, del empleo del color con un carácter luminoso y con efectos de claroscuros que provocaban atmósferas de gran riqueza. Al tiempo que amasaba una calidad técnica y visual que introducían a los espectadores más a la esencia del sitio capturado que a la superficial existencia. Esta fue, en parte, una de las proezas de sus pinturas: encontrar en los ambientes una interioridad escondida en sus entrañas, lo que lo llevó de algún modo también a las vísceras de la ciudad lagunar.

Bellotto fue un artífice de la realidad transfigurada y profundizada mediante la observación de la luz, del aire, de las construcciones y de los hombres. Consiguió – casi con una connotación romántica – transmutar el paisaje urbano (como Venecia) en estado del alma, en emoción, alejándose de la mera reproducción. Algo en lo que también coincide con Guardi.

En este sentido, Bellotto ha sido incluido en esta investigación en tanto en cuanto hizo de sus estudios paisajistas sobre Venecia, un hecho personal capaz de trascender los canales, los palacios, el agua y los propios ambientes de la capital lagunar. Por esto, en su obra es fundamental entender su representación de la ciudad como espacio íntimo de su personalidad y de su interioridad. Por otro lado, uno de los aspectos a priori más característicos del autor fueron los colores de tonos más fríos que los utilizados por su tío.

Posiblemente en estas gamas cromáticas se puedan percibir las atmósferas septentrionales en las que vivió durante largos períodos, representadas siempre con una precisión casi documental.

En la década de 1840, el pintor mostró una Venecia de estructuras arquitectónicas de perfiladas y finas líneas negras, a la vez que añadía colores con menor luz, de tonos más verdosos e incluso plateados. Pietro Guarenti (1753), su primer biógrafo, dijo de estas imágenes de la *Serenissima* que eran ejecutadas del natural con una diligencia tal que habría sido difícil para alguien que no fuera experto, distinguirlas de las realizaciones por su tío, lo cual como ya hemos dicho, produjo no pocas discusiones entre los círculos de crítica artística.



Bellotto, *View of the Grand Canal and the Dogana*, 1743.



Bellotto, Rio dei Mendicanti y Scuola de San Marco, 1738.

IV.1.2 William TurneryJames Whistler.

Además de estos autores, muchos fueron los artistas que a lo largo del tiempo se pusieron a prueba con Venecia (entre ellos también Monet, Manet y Renoir). En nuestro estudio hemos tenido en consideración sólo algunos de ellos.

William Turner (1775-1851) nació en Maiden Lane, en Covent Garden, Londres y fue, a lo largo de su carrera, uno de los paisajistas más importantes de todos los tiempos. En su obra encontramos como característica fundamental la investigación en los efectos lumínicos, determinante para el desarrollo del Impresionismo.

Turner padeció una difícil infancia. Hijo único varón de William Turner y Mary Marshall, vivió la locura de su madre, mentalmente inestable, que terminó muriendo cuatro años después de haber sido internada en el asilo de Bethlen para dementes en 1804. Anteriormente, su única hermana murió en 1786 a causa de una dura enfermedad. Debido a esta complicada vida familiar, Turner fue enviado a vivir con un hermano de su madre a Brentford, donde pudo asistir a la Escuela Libre. Ésta fue la única enseñanza académica recibida por el entonces joven artista.

Turner fue un verdadero innovador que mantuvo una productividad dilatada y continua de su obra durante más de sesenta años y que comenzó a una muy temprana edad. Tras su muerte se encontraron en su estudio más de 19.000 dibujos y bocetos; alcanzando aproximadamente a realizar 320 lienzos. La obra de Turner estuvo vinculada al romanticismo, siendo además – como ya se ha subrayado – determinante para el desarrollo

del Impresionismo. Los comienzos de su producción estuvieron marcados por una gran tradición paisajista occidental, como fueron los fondos venecianos, el paisaje clásico francés o el mismo Rembrandt – de quien captará los contrastes luz/sombra –. Otros autores que de un modo u otro influyeron en su obra, fueron Poussin, Claudio De Lorena y Dughet, pintores éstos de los que obtendrá esa sobriedad clásica que le caracterizó en sus trabajos definitivos.

La evolución en la carrera artística de Turner se deja ver en cuanto se comparan las láminas que de joven realizó, a finales ya del Rococó, con las geniales tramas de colores pintadas por el artista ya maduro a mediados del siglo XIX. Por tanto, fue en su edad adulta cuando Turner halló el máximo apogeo en su arte, creando una pintura totalmente personal e innovadora de la que surgiría una imagen de la naturaleza nunca antes concebida por otro pintor. Se trata de un corpus de obras muy vasto y complejo de entender, entre otros motivos – y refiriéndonos principalmente a los cuadros tardíos – porque éstos apelan exclusivamente a los ojos del espectador, y por tanto es necesario recordar que su comprensión depende en gran medida de la captación consciente del modo en que ocurre tal contacto visual. Este peculiar carácter visual de sus cuadros presupone pues, un espectador activo.

A medida que fue depurando su técnica, Turner desarrolló diversos métodos pictóricos en función de sus necesidades. Hacia 1807, el color y el empleo de fondos blancos para los cielos y el agua, facilitó una mayor luminosidad a los tonos claros. Esta fue una fórmula que caracterizó los trabajos de estos años, como por ejemplo *Pescador saludando a un mercante*. Iniciada la década de 1820, Turner mostró un interés claro por los efectos atmosféricos, la luz y



Turner, Pescador saludando a un mercante, 1809.

201

el color, siendo por aquellos años un pintor reconocido y admirado por el gran público, la aristocracia y hasta la realeza.

Pero para su carrera, clave fue el año 1819, cuando se trasladó por primera vez a Italia. Allí, recorrió diversas ciudades (Turín, Milán, Venecia, Roma y Nápoles) adentrándose – gracias también al acercamiento y a la consideración que tuvo entonces de la luz – en un nuevo mundo pictórico. Durante su estancia en Roma realizó varias obras y fue nombrado miembro de la Academia de San Lucas. Fue entonces cuando entró en contacto con los maestros del *Quattrocento* italiano: Botticelli, Mantegna y Masaccio.

Su relación con Venecia fue fundamental. Y es en este sentido en el que el autor resulta importante para nosotros. Venecia jugó un papel primordial con sus características físicas, su luminosidad y su artísticidad. Podríamos decir que Turner, con su estancia veneciana y con las obras que allí realizó, se anticipó en las artes plásticas a todos sus contemporáneos, cuando, inspirado por la *Serenissima*, representó la ciudad transformándola toda ella en puro color. Sentimiento y luz unidos y expresados a través del color. Fue la búsqueda por medio del arte de la esencia de las imágenes percibidas por el ojo humano. Y por otro lado, fue la plasmación visual de la Venecia del misterio, de las atmósferas densas y del silencio. Con Turner comienza un nuevo viraje en el recorrido que la *Serenissima* iba creando hacia la construcción del “mito”.

202



Turner, *Venezia dal canale Della Giudecca*, 1840.

Por tanto, con su concepción pictórica de la luz y del color, dio un salto que dentro del mundo del arte lo alejó de sus coetáneos, provocándole el desprecio de los críticos de su época. De hecho, su *Vista de Venecia: Atardecer*, conservada en la Galería Tate de Londres, lo aleja pues, radicalmente de sus contemporáneos al evitar el artista reproducir el énfasis de la espléndida arquitectura bizantina de Venecia. Aspecto éste que no pudieron “esquivar” autores como James Holland (1799-1870), que cedió a la tentación figurativa de reproducir la belleza del Canal Grande en su obra *El Canal Grande*, conservada también en la Galería Tate.

Este artista, lejos ya de las vistas propuestas también por sus compañeros, se introdujo en la ciudad con una perspectiva completamente innovadora y distante a todo lo que hasta entonces se había visto. Con él comienza, muy posiblemente, un recorrido tangiblemente más íntimo y personal a lo que a la imaginería de la ciudad se refiere. Es decir, Turner motivó la regeneración del “mito”, el crecimiento de éste hacía otros ámbitos. El romanticismo que se deja ver en estas pinturas es evocador y misterioso, al igual que las propias imágenes que Dickens recreó en sus escritos sobre la Dama del Adriático.

De este modo, el artista abría otro camino en busca de un lenguaje diverso al de los *vedutistas* que para entonces tenían bien definido un tipo de imagen sobre Venecia. Turner, en un ámbito artístico, se antepuso a su tiempo, facilitando el camino, medio siglo después, a Claude Monet y a otros impresionistas.



Turner, *Il sole di Venezia tramonta nel mare*, 1843.
Turner, *In vista di Venezia*, realizado entre 1830 y 1851.

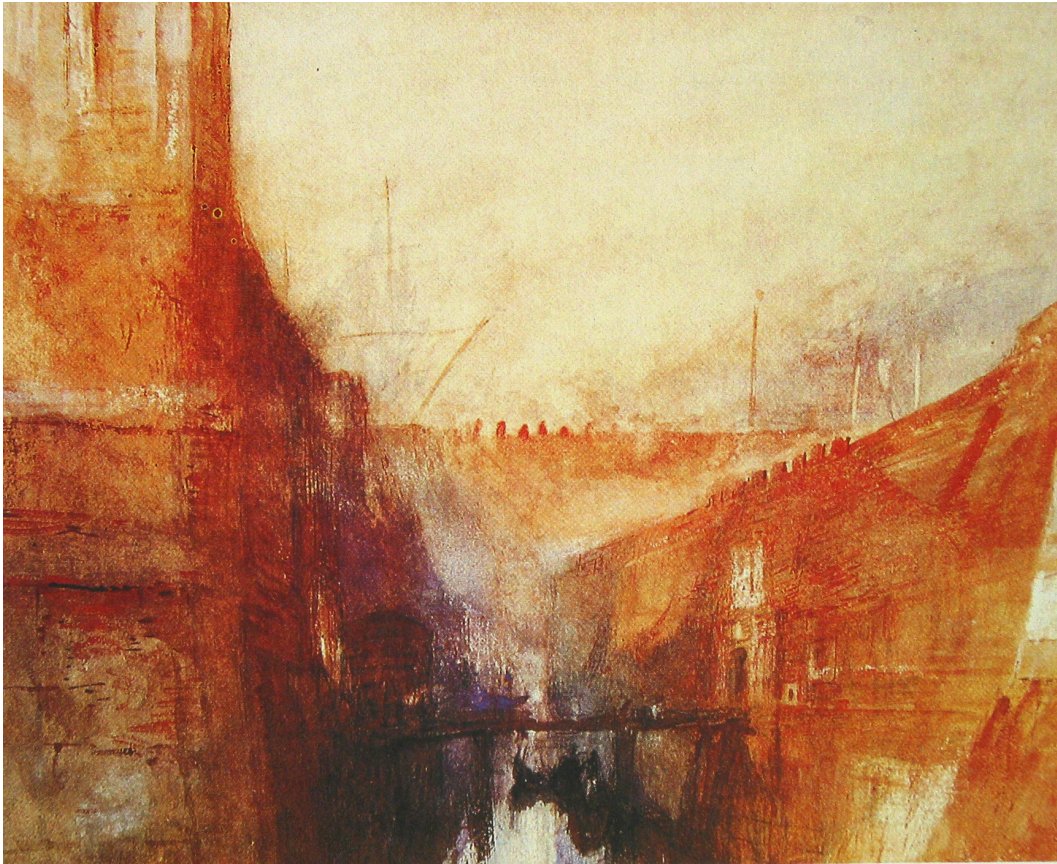
Monet, que llegó a Venecia junto a su mujer en 1908, ya al final del período impresionista, no solo buscó la abstracción de la realidad inspirándose también en la luz (aspecto caracterizador de los Impresionistas), sino que quiso prolongar la abstracción impresionista también hacia el color; camino que como hemos indicado, ya dejó señalado Turner medio siglo antes.

Es interesantísimo ver como Turner lleva al borde del precipicio su propia pintura, destruyendo los elementos, transmutándolos y convocando por otro lado, un desaliñado, íntimo e incluso intimidador aspecto de la ciudad. Desintegrando las formas y creando un halo enrarecido, Turner no solo revolucionó la pintura – desbancando a los demás artistas contemporáneos –, sino que fijó además, las bases que continuarán conformando una estética bien determinada con relación al cliché veneciano.

Posteriormente, John Ruskin, por aquel entonces joven teórico de Historia del Arte que incluirá a Turner en su obra *Modern Painters*, dijo de sus estancias en Venecia, que el pintor encontró libertad de espacio, brillantez de luz y variedad de color. A esto añadimos el descubrimiento de una nueva visión y un nuevo lenguaje con el que hasta entonces se había identificado la *Repubblica* veneciana, que en su caída hacia el olvido, se empeñaba en levantar la escenografía que poco a poco le serviría como sistema identificador.



J.M.W. Turner, Rain, Steam, and Great Smokes: The Great Western Railway, 1844.



Turner, *El Arsenal*, 1840.

Por otra parte, de Turner es especialmente representativo un aspecto poco estudiado de su obra y que para nosotros tiene especial interés. Nos referimos a sus trabajos ilustrativos, con los que, al igual que muchos pintores del siglo XIX, complementaba sus ingresos económicos. Dada su facilidad y destreza en el dibujo, el pintor mostró una gran capacidad para la ilustración, a la que se aficionó tras trabajar como aprendiz y colorista de impresos en Convent Garden, uno de los centros que desarrollaban una actividad destacada en el mundo de la impresión y el grabado. De hecho, ya en 1806, comienza a experimentar con técnicas de grabado, iniciando una serie titulada *Liber Studiorum* que dejó sin terminar. También se dedicó a realizar las ilustraciones de los poetas y escritores ingleses

más importantes del momento como Rogers y Scott entre otros. Estas ilustraciones eran realizadas pasando un proceso creativo y de diseño que comenzaba con diversos bocetos iniciales hasta concretarse en acuarelas terminadas. Trabajó también el grabado, aunque dejaba su ejecución en manos de expertos grabadores, a los que supervisaba para obtener los resultados deseados. En este sentido, y como en diversos momentos de este estudio hemos señalado, la fuerte cantidad que de imágenes de Venecia se requerían, provocó el desarrollo de un comercio específico que abasteció de manera adecuada a la demanda. Pues además de las ilustraciones que para las versiones originales de diversas obras literarias que sobre Venecia se publicaban año tras año, se requería, y muy especialmente, una elevada cantidad de estas imágenes para la venta directa a los visitantes que iban aumentando en número.

208



Turner, *The approach to Venice*, 1840.

A diferencias de las vistas de Canaletto, Guardi, etc., los grabados de Turner, así como sus grandes obras, recrearon muy especialmente en estos pequeños formatos, un aspecto y un carácter verdaderamente intimista y singular que reflejaron, si cabe, una ciudad aún más mística y surrealista. Grabados y acuarelas que, lejos de fidelidad visual u objetiva alguna, se adentraban en un discurso que recorría caminos diversos a los de los artistas venecianos, pero con cruces comunes.

Turner desarrolló su trabajo mostrando una Venecia más o menos reconocible aunque en cierto modo irreal y, como Canaletto, forjó una nueva identidad para la ciudad que fue la llave y el encuentro clave para autores posteriores tanto en un ámbito pictórico como literario o fotográfico.

Cierto es que, debido a la “reproductividad” que la técnica fotográfica ofrece, resulta más complicada la realización de imágenes con una estética similar a la que Turner pudo desarrollar en sus lienzos, dibujos y grabados, pero igual de cierto es, que la imagen fotográfica admite innumerables manipulaciones con las que conseguir efectos y en definitiva, obras que desarrollen resultados que vayan mucho más allá de la mera reproducción visual. Es difícil no caer en la tentación, como a tantos autores les ha sucedido, de no reproducir, con un clic de la cámara, ese espacio desdibujado por el uso y por las tantas reproducciones como es San Marco, Rialto, o uno de los innumerables canales que recorren la ciudad.

Pero volviendo a estos dos grandes maestros de la pintura, si Canaletto planteó una visión idealista, bella, de panorámicas amplias, luminosas, de cielos limpios, de fiestas alegres, de

arquitecturas generalmente radiantes, finas y elegantes; en definitiva, una Venecia muchas veces arquitectónicamente irreal a la par que grandiosa, limpia y brillante, Turner nos mostró una visión por completo diversa. La suya fue una ciudad embarrada de atmósferas densas, de cielos espesos, de luces decaídas, de edificaciones indefinidas, mortuorias, una ciudad plagada de silencio. En conclusión, dos venecias distintas pero iguales en tanto que proponen un espacio mitológico de algún modo irreal, ajeno al discurrir diario de esa ciudad. Tanto uno como el otro, plantean una exaltación de la ciudad lagunar, que terminó contribuyendo a los estereotipos (visuales) de la *Serenissima Repubblica*.

Sin embargo habría que mencionar otras perspectivas pictóricas interesantes de una Venecia no estereotípica, sino trivial y proletaria. La de Ludwig Dill (1848-1940), por ejemplo, en *Canale a Venezia* (Stoccarda, Staatgalerie, 1883) o en *Canale a Chioggia* de la misma época. Se trata de una Venecia que parece anunciar la Venecia “menor” de Pasinetti: canales con barcazas, una ciudad gris, sin sol, que se parece demasiado a los puertos holandeses o a los paisajes industriales de principios del siglo XIX. Una Venecia desmitificada, incluso pobre, vacía de ese halo estético que muchos artistas le habían construido encima olvidando tal vez la verdadera esencia que la constituía. Hubo también, a ese propósito, varios artistas italianos y extranjeros que la retrataron en sus facetas más “bajas”: Ettore Tito, por ejemplo, autor de *Vecchia pescheria a Venezia* o Alessandro Milesi con *La colazione del gondoliere* (ambas expuestas en la Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma), o Luigi Nono con su *Sottomarina di Chioggia* (colección privada). Y habría finalmente que mencionar también la Venecia que se ha convertido en objeto de la reflexión pictórica de artistas del calibre de Signac Marquet, Dufy, Masson en Francia, y de De Chirico, Carrá y De



Ludwig Dill, *Canale a Chioggia*, 1848.

Pisis, entre otros, en Italia. Incluso de Kokoschka, Alexandra Ester y Paul Klee, mientras que en el mundo del cómic se iban fusionando la literatura y el arte en una reelaboración a veces irónica, a veces caricaturesca de la ciudad y del “mito” (véase a este propósito también la Venecia de Saul Steinberg, sobre todo *Piazza San Marco* de 1951, que se convierte en una especie de feria de las vanidades totalmente bruegeliana).

En este sentido, haremos un alto en el camino para dedicar parte de nuestra atención a un autor norteamericano. Nos referimos a **James Whistler** (1834-1903) un pintor, artista gráfico y diseñador,

que hoy por hoy es considerado como un pionero en el vanguardismo de las primeras décadas del siglo XX. La obra de Whistler se enmarca en un momento donde la fotografía ya comienza a ser tomada en una fuerte consideración y en donde además su importancia y difusión en Venecia como medio representativo de la ciudad es imparable.



De Chirico, Isola di San Giorgio, 1950-55.

A diferencia de Turner, este autor encuentra el hecho fotográfico como algo ya común y “creado” –recuérdese que nace en el 1934 cuando la fotografía con los daguerrotipos está ya preparando su aparición -. Este autor nos interesa por un lado como ejemplo de artista no europeo que se acerca con una educación y visión diversa al “mito” de Venecia; y por otro por su situación frente al hecho fotográfico: el choque entre un nuevo medio de realización artística y los ya existentes. Algo así como lo que las últimas tendencias del ámbito informático pudieron provocar hace unos veinte años. Y

finalmente por el modo en el que resolvió mediante sus trabajos su interpretación de la *Serenissima*.



Whistler, *Nocturne in blue and silver, The lagoon, Venice*, 1879-80.

213

Artista pues, estadounidense (nació en Lowell, Massachusetts), el hecho de pertenecer a una sociedad, la norteamericana, con específicas posiciones políticas, morales, sociales y económicas y como posterior potencia mundial, le perfila como un sujeto interesante; un sujeto que, desde la posición de supremacía cada vez más evidente de su país en tantos aspectos, se acercaba a un rincón de la historia, a una ciudad con una, a priori, “virginidad exterior”, ajena a la vertiente *européista* educativa del viejo continente ¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Recuérdese por ejemplo, el ya indicado *Grand Tour*.

Su participación en el mundo del arte se produjo de un modo discontinuo e indirecto. Inició sus estudios de grabado como cartógrafo de la Marina de los EE.UU. Tras su viaje a París, en 1855, comienza a estudiar y a admirar la obra de Velázquez, así como el grabado japonés y todo el arte decorativo oriental. Conoció a Gustave Coubert cuyo realismo inspiró gran parte de su obra inicial, aunque posteriormente Whitsler se decantaría por una propuesta basada en las armonías abstractas de tonos y colores y en el estudio de las superficies.

En París logró fama como grabador tras la aparición en 1858 de su primera serie de aguafuertes. Ya en 1859 se traslada a Londres fomentando el culto a lo japonés. Entonces sus viajes a París fueron constantes. Whitsler participó en la exposición de 1860 del Royal Academy con su obra *Al piano* (1859 Taft Museum, Cincinnati) que fue bien recibida.

214



Whistler, At the piano, 1859.

Whistler apostó por una pintura independiente del tema sin que tuviese, por tanto, que transmitir ideas literarias o morales. *Ten O'Clock Lecture* publicado en 1885 (más tarde reeditado *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890) fue un libro en el que explicaba su doctrina del “Arte por el Arte”. Una curiosidad, no exenta de importancia, fue la costumbre que repitió con frecuencia de poner a sus cuadros títulos musicales (*La muchacha de blanco: Sinfonía en blanco n. 2*, 1864) sugiriendo una analogía con la abstracción de la música. En una ocasión comentó al respecto:

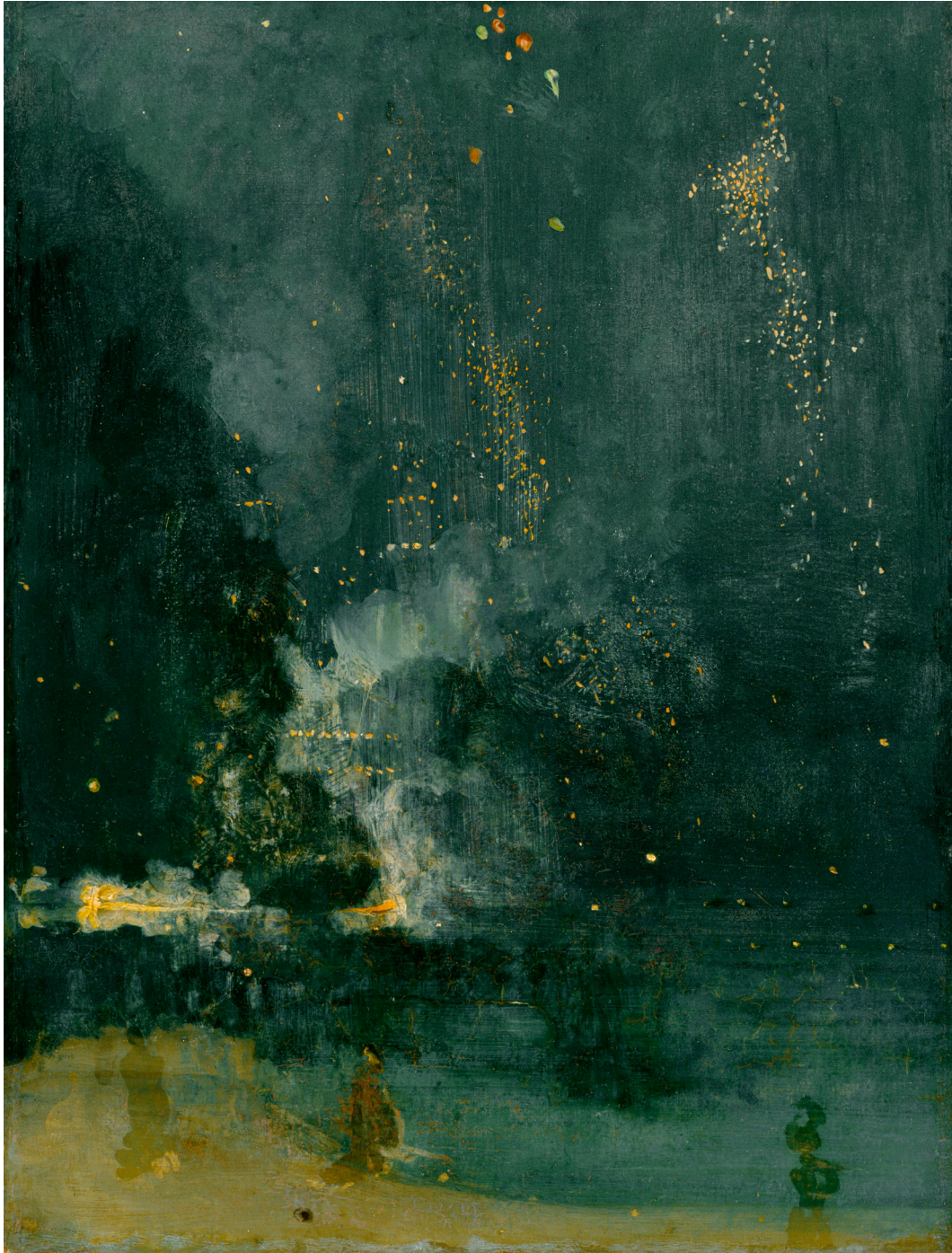
*“El Arte debería ser independiente de todo artificio: debería mantenerse aislado, y apelar al sentido artístico de la vista o el oído, sin confundir esto con emociones totalmente ajenas a él, como la devoción, la piedad, el amor, el patriotismo y similares. Ninguna de esas cosas tienen nada que ver con él, y por ello insisto en llamar a mis obras composiciones o armonías”.*¹⁴⁹

215

Muy interesante fue el modo que utilizó para componer, retomando la manera de los *Ukiyo-e* (terminología japonesa que significa “pinturas del mundo flotante” y que denomina la corriente principal del arte japonés del siglo XVII al XIX) usando el Támesis como escenario en tantas ocasiones. Whistler anticipa en cierto sentido el *Art Nouveau*, destacando también en el arte decorativo que se vería por el año 1890.

En 1877, con una exposición de paisajes al modo japonés, provocó una oleada de críticas dentro del ámbito artístico más conservador y Prerrafaelista. John Ruskin escribió un mordaz artículo en referencia a uno de sus óleos (*Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* – *Nocturno en negro y oro: la caída del cohete*), acusando a Whistler de “arrojar un bote de pintura al rostro del público”¹⁵⁰. Whistler lo demandó, ganando posteriormente el juicio, aunque arruinado y abandonó Inglaterra. Entre 1879 y 1880, trabajó de modo intensivo en Venecia para la *Fine Art Society* de Londres, una sociedad dedicada a la venta y a la publicación de grabados, que en el 1879 lo invitó a producir una serie de doce aguafuertes ambientados en Venecia.

¹⁵⁰ Cita de Ruskin sobre Whistler extraída de <http://www.epdlp.com/whistler.html>



Whistler, *Nocturne in black and gold: The falling rocket*, 1872-77.

De vuelta a Inglaterra, reanudó su ataque contra el arte académico y tradicional. En este periodo se dedicó a la realización de aguafuertes, litografías (las series de aguafuertes *Támesis* de 1860, y las series de *Venecia*) y diseños de interior como la *Peacock Room*, que decoró para una residencia particular londinense (comenzada en 1876 y trasladada en 1919 a la *Freer Gallery of Art*, en la ciudad de Washington).

Con más de cincuenta años, Whistler obtuvo el reconocimiento de las instituciones. Sirva como ejemplo la adquisición del retrato de Thomas Carlyle por la municipalidad londinense, o la compra de su obra más famosa *Mother high res* (1871) por parte del Louvre, así como la concesión de la legión de Honor. Su obra estuvo relacionada con el Impresionismo, aunque él siempre decía estar más interesado en evocar los ambientes que en describir efectos luminosos. Esto le acercó pues más al Simbolismo y al Esteticismo.

218

Sin embargo, los trabajos de Whistler vinculados a Venecia y al período que pasó allí, tienen una fuerte vinculación con el Impresionismo. El modo de percibir y representar la luz, la arquitectura tiene cierto parangón con dicho movimiento, aunque se evidencia igualmente esa *simbología* que se afanó en introducir en su obra.

De esta estancia (de los tres meses previstos se prolongó once meses más, debido en gran medida a la frenética realización de obras que estuvo desarrollando ¹⁵¹) regresó a Londres con cincuenta aguafuertes, cien cuadros realizados al pastel y algunos al óleo. Cabe destacar las denominadas *Primera Serie Veneciana* (1880) y la *Segunda Serie Veneciana* (1881), constituidas por cincuenta incisiones que terminó de estampar en Londres.

¹⁵¹ Cfr. Catálogo: James M. Whistler. *The venetian etchings. Le acqueforti veneziane*, Fondazione Querini Stampalia-Arte Partnerships International LTD, Londres, 2001



Whistler, *Mother high res*, 1871.
 Whistler, *The two doorways*, 1879-80.

Para este autor, Venecia supuso un vuelco, una revelación (recuérdese lo ocurrido con Turner). Es evidente, por el número de obras realizadas, la fascinación que la ciudad le causó. Asimismo, los trabajos que Whistler desarrolló durante el tiempo que pasó en la capital de la antigua *Repubblica*, dejaron constancia de una sorprendente técnica, con un modo personal de narrar la cotidianidad de las *calli* (calles), de los canales y las plazas (*Doorway and Vine*, *The Mast*, *San Biagio*). Técnica con la que delineó la silueta de la laguna (*Long Lagoon*, *Long Venice*, *The Little Venice*) o las fachadas de los palacios en ruina (*The Balcony*, *Nocturne Palace*), investigando, como tantos otros artistas, en descubrir una Venecia oculta, menor, e intentando evitar la obviedad de la *veduta* turística.



Whistler, *Nocturne Palaces*, 1879-80.

En este sentido, la mitificación de la ciudad encuentra en sus obras un enfoque diverso. Muy posiblemente, su trabajo no haya tenido un calado tan profundo en la recreación de Venecia debido a varios factores. Es decir, Whistler no ha sido un artista notable que ha encontrado en su investigación artística un enfoque nuevo, diverso y carismático de interpretar la ciudad, su contexto, su historia, su fisonomía, su simbología. Sin embargo, y como se señaló al inicio, su visión involucrada absolutamente en la sociedad y cultura en la que se formó inicialmente, junto con su posterior evolución, definieron un modo sencillo en las formas de representar y sentir la *Serenissima*. Ese deseo de esquivar la *veduta*, de buscar lo oculto entre los canales, las oscuras entradas, los silencios, es probablemente uno de los mayores logros de su propuesta en referencia a la reflexión de la ciudad.

222



Whistler, *The storm*, 1880.

A nosotros nos interesa especialmente la simplicidad con la que la concibió, limitando el detalle, los colores, las formas. Limitándolo todo. Silenciando el espacio. Como se refleja en parte de este comentario, Whistler trabajó mucho sobre la idea comparativa de la música y la pintura, encontrando fuertes analogías entre ambas. Su modo de componer, basado en los Ukiyo-e (como ya se ha dicho “pinturas del mundo flotante” japonés) define significativamente su obra en general y en particular sus trabajos venecianos, así como la impresión que de la ciudad se llevó durante su estancia. Una ciudad que parece flotar con un ritmo, una cadencia en los sonidos análogos a la musicalidad de los títulos de sus obras, en una dislocación radical entre París y Londres y la capital véneta.



Whistler, Rosso e Nero, chiesa Della Salute tramonto, finales del XIX.

En conclusión, de Whistler hemos querido destacar su visión, primeramente alejada de la cultura y la mentalidad europea del viejo continente, y en segundo lugar, la sencillez con la que resolvió sus trabajos en relación con Venecia. Seguimos haciendo hincapié en el hecho de entender a este artista como un autor “menor”, dentro

del conjunto de autores globalmente reconocidos por su innovación y sus actitudes creadoras, pero que en ese segundo plano, supo encontrar un aspecto interesante con relación al estereotipo de la ex-Repubblica véneta. Así como esa vinculación que hacía Whistler entre su trabajo y la “abstracción” musical, y los principios del Ukiyo-e que comentábamos.

IV.1.3 Visionado artístico de la Dama del Adriático hasta el siglo XX.

En este apartado, y continuando con el mismo discurso hecho para Whistler, terminaremos de tratar la visión tomada por distintos autores desde una órbita que gira aún en el marco de las artes pictóricas.

El punto que se desarrolla a continuación ha sido introducido aquí como cierre de la trayectoria pictórica (con alguna referencia escultórica también) que hemos comenzado con Canaletto y demás autores. Es por tanto necesario concretar que los artistas seguidamente tratados caminan por direcciones distintas a los anteriores vedutistas y, sobre todo, son incluidos con un sentido absolutamente diverso al de éstos últimos. El motivo es que superado el primer “encuentro” entre imagen fotográfica e imagen pictórica, ambas continúan caminos diversos como su propia naturaleza material conlleva. Los artistas y sus respectivas obras que a continuación pasamos a comentar tienen su sentido como cierre del camino abierto en el ámbito pictórico y por el tratamiento que mediante su trabajo dieron del “mito” de la *Serenissima*.

Desde el siglo XVI al siglo XVII la imagen de Venecia ha seguido sin cambios sustanciales, siempre representada como una reina majestuosa a la que todo el mundo se somete sin dificultad (tenemos incontables ejemplos como la fuente de Carlo Monaldi para el palacio Venecia en Roma, que representa Venecia en su matrimonio con el mar (1729), o en la obra de Pompeo Batoni, que la identifica con Cibeles en su carro (1737) o con Tiepolo, donde Venecia, siempre vestida de reina, recibe los homenajes de Neptuno). La única

excepción se da cuando se presenta a la *Serenissima* suplicando a Cristo, a la Virgen o a los Santos para conseguir la gracia de una victoria sobre los infieles.

Todavía cuando los franceses de Napoleón se acercaban, Venecia seguía siendo celebrada como reina victoriosa (véase por ejemplo los *Fasti veneziani*, una serie de representaciones de la Venecia de los orígenes y de la grandeza de su condición), a la que contribuirá especialmente la obra de Antonio Canova (1757-1822) y su insistencia en volver a la antigua imagen tradicional de la ciudad ¹⁵².

Pero, serán los franceses quienes sustituyan la imagen conocida con una nueva iconografía de la ciudad ocupada, dando ahora sobre todo una visión satírica y ridiculizada de sus antiguos fastos ¹⁵³. Con los franceses se va difundiendo una nueva imagen de la ciudad. Nos referimos a la que bajo el mandato del general Desieux, se encarga a Francesco Gallimberti. Es decir, la reproducción con fines propagandísticos de las antiguas cárceles de la ex-*Repubblica* aristocrática – los *Piombi* o los *Pozzi* – para que se pudieran ver las condiciones inhumanas de la vida de los presos. Se busca lanzar una imagen negativa de Venecia.

Un aspecto negro que, como ya se ha subrayado, se difundió también mediante cierta literatura de final del siglo (como por ejemplo *Der Geisterseher*, *El visionario de Schiller* de 1787, o *The mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe de 1794).

¹⁵² Hay que subrayar también el homenaje que Canova rinde a la Venecia desaparecida, más tarde, en la que la ciudad aparece como una triste reina sin corona en el proyecto al Monumento funerario de Francesco Pesaro.

¹⁵³ Obsérvese la serie *Le mauvais maître devient serviteur* donde el León, símbolo del poder y de la fuerza de Venecia, se ha convertido en una especie de gato inofensivo comiendo las sobras.

Junto con la Venecia tenebrosa, y caída en desgracia ya alrededor de 1798, el poeta véneto Vettor Benzon o William Wordsworth anticipaban que la ciudad se transformaría rápidamente en un lugar desierto ¹⁵⁴. Ya hemos visto, por ejemplo, como Lord Byron trató la Venecia tenebrosa del Puente de los Suspiros, la decadente que sin embargo no pierde su belleza. O la oprimida por la dominación extranjera y que tiene que recuperar la libertad perdida.

Pero Venecia no es ya la antigua reina poderosa del Adriático, sino un paciente del que se publica día tras día el parte médico mientras yace enferma y en total ruina (como en *Venise abattue* de F.L. Dejuinne o *Un mois a Venise* de A. de Forbin).

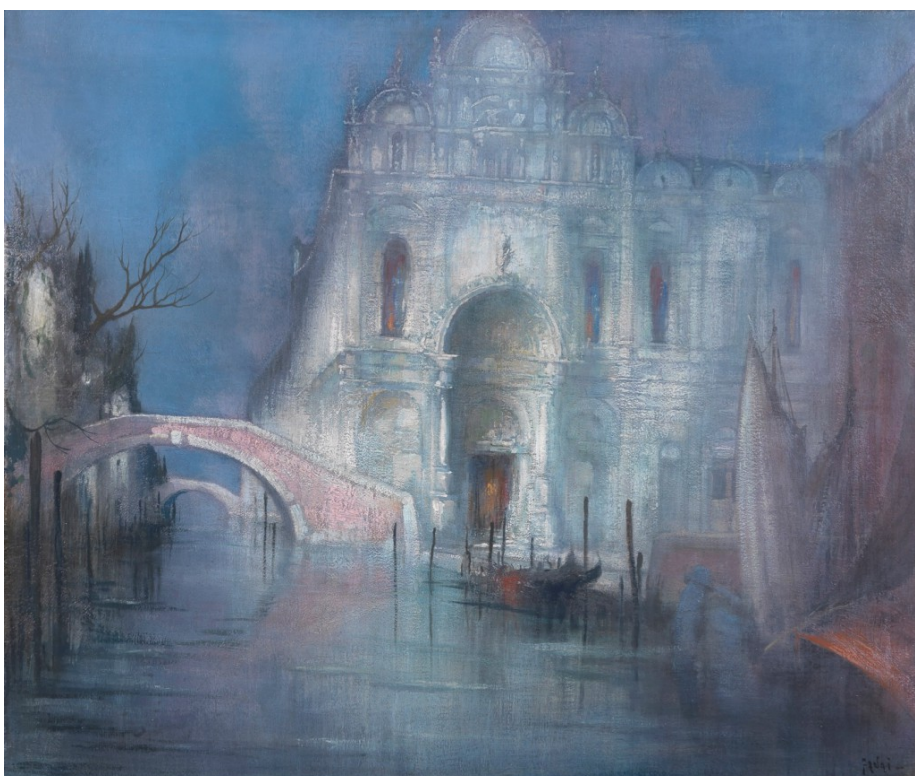
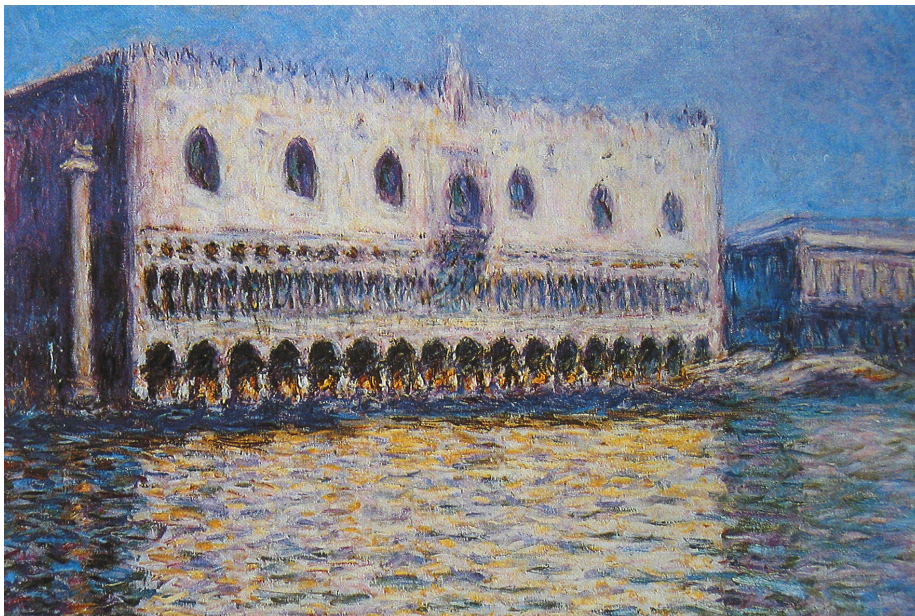
Sin embargo la imagen de estas venecias diversas y comentadas, empiezan a cambiar lustros después – aunque los expertos afirman que Venecia ejerce una tiranía consistente en la conservación y en la reiteración de una fuerte iconografía estereotípica – a principios del siglo XX cuando pasan por la laguna y por la Bienal de Arte muchos artistas de talla internacional (Odilon Redon en 1900 y en 1908, Emile Bernard, Henri-Edmond Cross y Claude Monet en 1908, Le Sidaner en 1905) que dan su interpretación de la ciudad lagunar.

¹⁵⁴ Véase a este propósito el soneto de Benzon *Donna d'Adria or che piangi e i tuoi lamenti* o el soneto de Wordsworth *On the fall of the Venetian Republic*.

Entre ellos, Redon que por ejemplo, retrata una Venecia monumental pero también pintoresca (chimeneas, barcos en la laguna, etc.), mientras que Le Sidaner, en *Puente de los Suspiros*, se concentra sobre todo en la transfiguración del dato real mediante la creación de las atmósferas de silencio y abandono típicas de las ciudades muertas, sin presencias humanas, sin ninguna determinación de la imagen.

Las tendencias dominantes de la pasarela internacional se concentran sobre todo en líneas naturalistas mezcladas con sugerencias impresionistas por un lado, post-impresionismo y simbolismo por otro.

Todas las influencias de la Bienal ejercen inevitablemente cierto poder también en artistas locales como Pietro Fragiaco, que retrata Venecia como el lugar de un estado de ánimo (*Piazza San Marco*, 1899), Luigi Selvatico, que retoma la decadencia y el abandono de la ciudad (*Decadimento*, 1901), o Mario De María, que la convierte en el escenario de episodios macabros con temas como la peste, la guerra, la muerte (*La peste a Venezia*, *La morte*, *La guerra*) y que a menudo se compara con Edgar Allan Poe por su irrealidad, la sensación de misterio y las sugerencias que provoca. Discípulo de De María es Gennaro Favai, que sigue representando la ciudad bajo la luz de la luna como si se tratara de un escenario bien iluminado, con palacios como quintas y con estructuras urbanas a veces alteradas como en un espejo anamórfico (*Rio de la Toletta*, alrededor de 1930). Una Venecia nocturna, embrujada, de inspiración visionaria es también el fondo de las obras de Alberto Martini (*Autoritratto* 1911 o *Murano*).



*Monet, Il palazzo Ducale, sobre el 1908.
Gennaro Favai, L'ospedale di Venezia, 1934.*



Alberto Martini, fecha indeterminada.

Una ciudad más bien naturalista y realista la encontramos, al contrario, en las obras de Italo Brass que representa – coincidiendo con el estilo de Sorolla – los ritos religiosos, la gente en las cafeterías o en las tascas, es decir, imágenes de la vida cotidiana (*Il ponte del Redentor*, 1909; *Il ponte sulla Laguna*). Una Venecia sobria y simplificada, o también con composiciones más complejas, dinámicas, llenas de luz y color, o finalmente una ciudad celebrada con grandilocuencia, retomando la tradición pictórica del pasado (*Il trionfo di Venezia*, 1910).

Para rendir homenaje a la gloria de la Serenissima, muchos también prefieren concentrarse en la evocación de personajes o acontecimientos importantes, recuperando por tanto el pasado con nostalgia; es el caso de Guglielmo Ciardi, Milesi y otros.

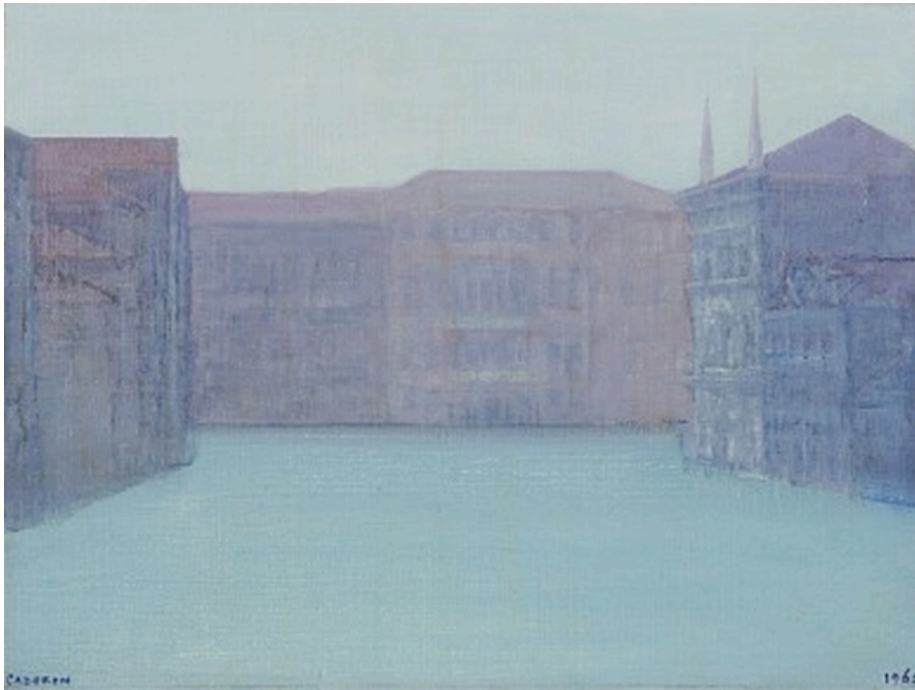
Fuera de las corrientes por así decirlo oficiales, y anticipando el Realismo mágico, Astolfo De María (hijo de Mario) representa Venecia, entre 1917 y 1919 con el retrato Dogaressa, de algún modo innovador puesto que retoma los cánones de la pintura del siglo XV pero inventando el traje, los detalles, el paisaje y creando de este modo una imagen impalpable y en cierto modo indefinida.

La Venecia de las vanguardias se propone hallar nuevas direcciones con las obras del periodo pre-futurista de Boccioni ya que el artista – además de lanzar de la Torre del Reloj de San Marcos unas octavillas *Contra Venecia “passatista”*– no querrá realizar ninguna imagen de la que Marinetti definió como “la cloaca máxima del “passatismo” (la reutilización del pasado). Sin embargo será con el simbolismo de la obra de Guido Cadorin que se llega a una nueva imagen de la ciudad, sobria, sin ningún detalle decorativo y que inaugura la “Nueva objetividad”. De hecho se trata de una

corriente concentrada en un fuerte rigor simplificador y purista, practicado ampliamente en los años veinte (véase por ejemplo Campo della Bragora de 1921) y dirigido a una búsqueda de la simplificación absoluta enfocada en pocos núcleos estructurales. Con Cadorin se va configurando una nueva línea paisajista y se entra – con esa tendencia neoplatónica de la sublimación de la imagen, aun sin quitar la emoción lírica – ya en la contemporaneidad.

También los paisajes de los realistas mágicos – entre ellos por ejemplo Cagnaccio – tienden a la misma simplificación estructural, pero evitando la “atmosfericidad” de las obras y llegando por tanto a una imagen de Venecia inalterable, cristalizada en su inmovilidad mágicamente suspendida (*Dal porticato della Giudecca* de 1939 o *Tramonto* de 1942).

Extremada simplificación también en las obras de Carrá en *Canale a Venezia* de 1926 – aunque se notan también ciertas atmósferas rarefactas y de sueño (*Navicello a Venezia* de 1939) – contrariamente a la pintura de De Chirico que propone una imagen de Venecia rica, del lujo y la fiesta, casi retomando la iconografía típica de Canaletto y de los pintores del siglo XVIII (*Regata storica a Venezia*, 1952 o *Palazzo Ducale*, 1955).



Guido Cadorin, 1965.



Carlo Carrà, Canale a Venezia, 1926.

Una Venecia fugaz y rápida como la impresión visual es la de De Pisis que de la Escuela de Burano tomará la sensibilidad hacia las vibraciones luminosas, el refinado cromatismo, la evocación lírica de una realidad en continua transformación. Sin embargo, casi en la misma época, el joven Vedova presenta una ciudad totalmente distinta, con escenas dinámicas inspiradas en Tintoretto, con una construcción de la imagen por volúmenes y con fuertes juegos de claroscuros típicamente expresionistas (*Architettura veneziana* y *San Salvatore* de 1936; *Cupole-turbine-stadio* de 1938).

Igualmente Le Corbusier, Paul Klee o Kokoschka retratan la *Serenissima*, cada uno con sus rasgos, por lo que si Le Corbusier estudia y proyecta la ciudad como modelo de ciudad monumental, pintoresca y arquitectónicamente ideal (*Bocetos de Venecia*), Klee ofrece más bien una visualización interiorizada y recogida de la ciudad, es decir, la “idea” que él tiene de Venecia (*Cittá sulla laguna* y *Cameretta a Venezia* de 1933); y Kokoschka, por su parte, la percibe y la propone a partir del tumulto de su sentir, por lo que la traduce en una imagen en continuo movimiento de aguas, edificios y cielo. Todo con un ritmo impetuoso (*Venezia, punta della Dogana*) y dinámico.



Kokoschka, Venezia, punta Della Dogana, 1948.

236

Muchos más son los artistas que han dado su imagen de Venecia: André Masson, por ejemplo, que vuelve a una imagen reconocible de calles y canales, Miró, que solo traza algunos esbozos en su lenguaje inconfundible, Ben Nicholson, con su enfoque estructural sobre la arquitectura de la ciudad. Y otros que recorren Venecia – sobre todo después de la II Guerra Mundial – en tanto que ciudad de gran fermento e innovación cultural, donde se mueven instituciones como la Bienal, varias galerías, grupos de artistas como *Il Fronte Nuovo dell'Arti* y el *Gruppo degli Otto* entre otros. De tanto movimiento cultural nacen nuevos modos de ver la ciudad, nuevas perspectivas interpretativas y narrativas, por lo que se subrayan las obras de Pizzinato y Santomaso que juntan el lenguaje expresionista, neo cubista y picassiano.



André Masson, *Venise*, 1951.

El *Gruppo degli Otto* queda acotado en un naturalismo abstracto (véase por ejemplo *Ritorno a Venezia* de Afro, de 1950; *Muro e Alghe* de Santomaso de 1954).

Lucio Fontana dedicará a Venecia, en el ámbito del Espacialismo, una serie de 31 óleos de gran formato, donde cortes, agujeros, fragmentos de cristal asociados a subtítulos que evocan los tópicos tradicionales (*Sposalizio del mare*, *Notte d'amore a Venezia*, *Concetto spaziale*, *Venice moon*) contribuyen a dar otra imagen más de Venecia. También Georges Mathieu retomará la tradición (en concreto la Batalla de Lepanto y la figura de Sebastiano Venier) pero para traducirla a partir del rito de la escritura automática, agresiva y rapidísima (*Alleanza del 20 maggio 1571*, *Feste e processioni per la battaglia di Lepanto*, *Omaggio a Sebastiano Venier*).



Lucio Fontana, Concetto spaziale, Venice moon, 1961.

En los años sesenta y setenta, otras corrientes se asoman: el arte cinético, concretamente en la versión *Optical*, el Pop Art, el Nouveau Réalisme. En 1964 Jesús Rafael Soto realiza su Venecia con lenguaje abstracto, lleno de efectos ópticos de movimiento y de vibraciones virtuales, mientras que el estadounidense Robert Rauschenberg – ganador del Gran Premio Internacional de Pintura de la Bienal – traduce su idea de la *Serenissima* mediante el uso de todo tipo de materiales que evoquen aspectos y rasgos típicos del paisaje veneciano (cuerdas, “bricole” – los palos que marcan el camino de los barcos en la laguna, etc.). En 1966 Christo proyecta un *empaquetage* de la torre de San Marco que no llega a realizar mientras que, más recientemente, el *Kitsch* de las obras de Antoni Miralda o de Rob Scholte compite con la Venecia anti retórica, sobria y refinada de Zoran Music, en una danza infinita y fértil de ideas e imágenes de la ciudad lagunar.

La imagen de Venecia a lo largo del tiempo ha sido mediada por lenguajes muy variados y heterogéneos, con una fuerte contaminación de tradición y modernidad que han creado estéticas e iconografías de una ciudad paralizada a pesar de cierto continuo movimiento.



Robert Rauschenberg, *Góndolas, Venecia*, 1952.

V. La fotografía y la expansión del mito.

V.o Introducción.

Mediante el recorrido realizado hasta este punto, hemos podido ir deshilachando parte del discurso del estereotipo veneciano. Una lectura que nos ha llevado por parte de la historia, la literatura, la pintura, etc. de la ciudad lagunar.

Pero como decíamos en la introducción, de todas las artes, ha sido muy probablemente la fotografía la que más, a pesar de su reciente aparición, ha modelado mucho los aspectos de Venecia. La fotografía en cierto modo, ha conseguido aglomerar un buen número de las versiones dadas de ella. Varios son los motivos para que esto haya ocurrido.

Por un lado, por el continuo flujo de autores que han tomado como medio expresivo la cámara fotográfica y a Venecia como objetivo de sus estudios. Y por otro, por la versatilidad de la imagen fotográfica, de todas las técnicas desarrolladas con ella. Igualmente, ha jugado un papel importante la fácil reproducción de la imagen fotográfica, inconmensurable ahora a través de la fotografía digital e Internet.

Como ya hemos señalado por tanto la fotografía, el medio que utilizaremos nosotros para la conclusión de ésta investigación con una serie de fotografías, ha jugado un papel importante en la capital del Véneto.

V.1 Hacia los albores de la fotografía: *Ottocento* veneciano.

Cuando la fotografía comenzó a hacer acto de presencia, en Venecia el flujo de fotógrafos creció con gran rapidez. Debido por un lado a que Venecia era ya en el *Ottocento*, un centro turístico importante, además de un punto clave para la arquitectura y el arte en general. Por otro, los sucesivos descubrimientos fotográficos encontraron en la especial fisonomía de la ciudad un inmejorable modelo para sus tomas.



Alexander John Ellis, *Veduta del Bacino di San Marci verso la chiesa Della Salute*, 1841. Posible primer daguerrotipo de la ciudad.

Dada la necesidad de disponer de gran cantidad de luz, Venecia (un enorme reflector de luz debido al agua de sus canales, a los cristales y al mármol usado para la construcción de sus palacios)

se convirtió desde un principio en importante referencia para los primeros intentos fotográficos. Y posteriormente para los desarrollos técnicos de la fotografía durante este período. Además, la gran cantidad de tiempo de exposición necesaria daba la ilusión, en estas primeras imágenes, de cierta inmovilidad, como si de algún modo – como sugiere D. Ritter ¹⁵⁵ – el artista hubiera captado la intensidad y la esencia misma de la ciudad.

Durante el primer período del siglo XIX, se comenzaba a oír de los descubrimientos verdaderamente revolucionarios en lo que a imagen fotográfica se refería. En Francia, fue muy probablemente Joseph N. Niépce (1765-1833) ¹⁵⁶ el inventor de la fotografía cuando en 1826 consigue mantener una imagen fija en una placa de peltre recubierta de betún de judea. Sin embargo el gran salto lo dio su compatriota y socio, Louis J.M. Daguerre (1787-1851) cuando, seis años después de la muerte de Necece, crea el daguerrotipo.

244

Si fue Niépce el primero en lanzar la piedra y acertar en la diana, Daguerre, en 1839, abrió las puertas hacia un cambio de vastas consecuencias que ha ido creciendo a lo largo de estos dos últimos siglos de un modo ininterrumpido. Daguerre no solo ideó la técnica del daguerrotipo, sino que fue además éste el primer proceso fotográfico comercial. La fotografía como arte, como negocio, ha tenido un desarrollo sobrecogedor (que en sus últimas incursiones en el campo de la innovación ha ido conformando) sobre todo en sus últimas innovaciones: la fotografía digital.

¹⁵⁵ D. RITTER, *Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994, págs. 24-29

¹⁵⁶ J. HEDGECOE, *Manual de técnica fotográfica*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1995, págs. 321-345

Las noticias llegaron rápidamente a Venecia, siendo la *Gaceta Privilegiaba di Venecia* del 18 de enero de 1839 ¹⁵⁷, la que se hizo eco del descubrimiento del daguerrotipo. Poco después, el acontecimiento se hacía oficial mediante la publicación por parte de la Academia Francesa de la Ciencia, de los particulares de la novedosa técnica. Hasta entonces, y como ocurrió aquel 18 de enero, la noticia sobrecogió a todos.

En Venecia, quien explicó todos los procesos de aquella nueva técnica fue el físico Giovanni Minotto (1803-1869) en dos páginas de la *Gaceta* del 8 de marzo de aquel mismo año. Y fue el mismo Minotto quien entregó, el día 20 de octubre, un largo texto en el que se explicaba lo que significaba el término “fotografía” que se introduciría, luego, en el *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri* en su traducción italiana.

Con posterioridad, los descubrimientos dentro del campo de la fotografía se sucedieron uno detrás del otro en una escalada casi ininterrumpida. Ya a la muerte de Daguerre, en el 1851, el desarrollo del calotipo y del ambrotipo iban tomando el pulso al daguerrotipo. Fue Fox-Talbot (1800-1877) quien inventó el calotipo (primer procedimiento negativo/positivo útil), aunque el proceso no se comercializó hasta 1841. Posteriormente Frederick S. Archer (1813-1857) en 1851 inventó en colaboración con Peter Fry, el ambrotipo que a su vez superaba las prestaciones del calotipo. El ambrotipo estuvo en alza hasta la introducción en la década de 1870, de la placa seca ¹⁵⁸.

¹⁵⁷ P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale e Böhn Editore, Venezia, 1986, págs. 13-14

¹⁵⁸ Cfr. J. HEDGECOE, *Manual de técnica fotográfica*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1995, págs. 321-345

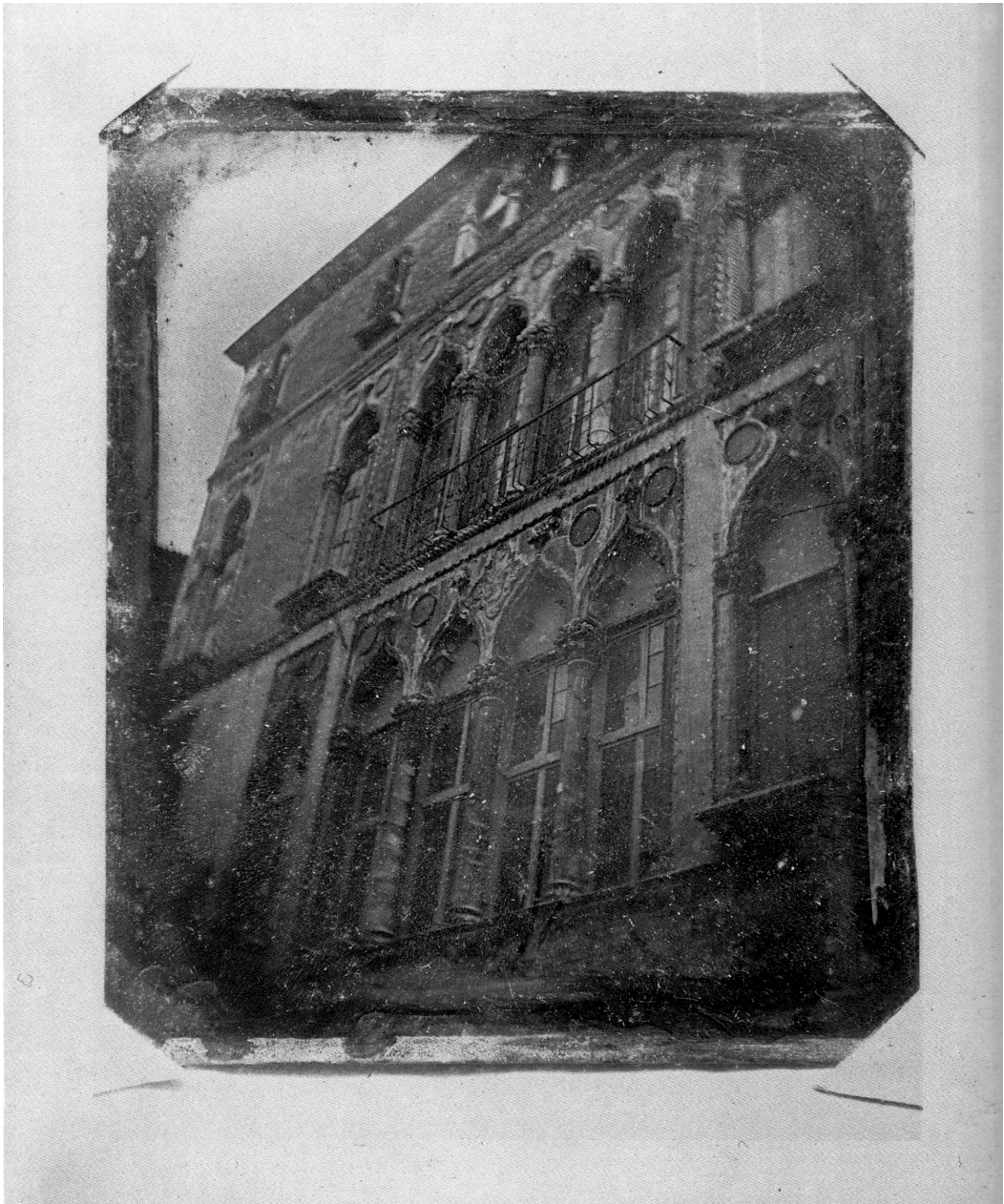
Todos estos descubrimientos encontraron en Venecia un marco incomparable para su puesta en práctica, ya fuese por ese comentado gran refractor que las aguas creaban, como por las características arquitectónicas de la ciudad. A John Ruskin se le debe una innumerable cantidad de daguerrotipos muy detallados de la ciudad, usados, como veremos a continuación, por el autor como forma de documentación sobre la situación de Venecia desde un punto de vista arquitectónico.

V.1.1 De John Ruskin al inicio del acto fotográfico en Venecia.

La importancia de **John Ruskin** (1819-1900) filósofo, crítico e historiador del Arte británico, se debe principalmente a los tres volúmenes que realizó sobre los *Pintores modernos* (1843, 1846, 1856), así como por su participación dentro del mundo artístico en general.

De sus principios destaca su posición hacia el mundo artístico. Cuando se trataba de Arte, Ruskin no toleraba ninguna regla, ni técnica, ni forma. Para él, todo principio tradicionalmente admitido como determinante de la expresión artística era sustituible según planteaba, por el amor. El verdadero artista es el resultado de un don de Dios, que otorga a un hombre la capacidad innata y espontánea de amar los aspectos visibles del mundo y de unirse a su esencia íntima con una simpatía inmediata y fecunda. Éste es uno de los arranques más característicos de su posicionamiento en el ámbito artístico.

Aunque Ruskin habla con frecuencia de creación artística, en realidad no concibe el Arte como un acto de verdadera creación. Para él el hecho artístico se resuelve siempre en una apasionada adhesión al *dato*: verdadero artista es aquel que ama realmente las cosas y de este modo descubre en las mismas su “verdad”. Ciertamente el artista debe escoger sus formas entre las existentes en la naturaleza, pero la elección debe ser guiada únicamente por su gusto. Esta parte de la estética de Ruskin sigue siendo válida en nuestros días: para él ese gusto no es un indeterminado “no sé qué”, sino una verdadera categoría de la visión.



Ruskin, *Palazzo Bernardo a San Polo*, 1845-50.

Lo que Ruskin hizo con sus daguerrotipos, y hasta aquí el porqué de esta introducción a este autor, fue precisamente representar cada piedra de Venecia con esas premisas teóricas. Entre sus obras destacan *Las piedras de Venecia* (1851-53) y *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849.



*Ruskin, Campanile e Palazzo Ducale, 1851.
Ruskin, Basilica di San Marco, 1845.*

Tras la intervención de los Habsburgo y debido a cierta incompetencia en la recuperación de la ciudad, Ruskin quiso ofrecer su aportación – y el retrato de “su” propia Venecia, tal vez – en *Las piedras de Venecia*. La finalidad de Ruskin era la de inmortalizar (tal vez en el sentido literal de “volver inmortales”) los palacios venecianos, para que se creara una especie de ilusión para el lector, de encontrarse realmente en la misma ciudad retratada ¹⁵⁹.

Los daguerrotipos comprados o que él mismo encargaba, tenían como referencia el proceso del mismo Daguerre: tras insertar una placa de cobre plateada en la cámara fotográfica, la exposición daba lugar a una imagen latente que, revelada y fijada, se convertía en documento visivo al que se llamaba “verdad de vida”.

Pero anteponiéndonos a Ruskin y remontándonos al período anterior a la aparición del daguerrotipo, en lo que se refiere a los avances en el campo de la fotografía, es indiscutible la importancia que tuvo para la misma, el descubrimiento de la cámara oscura. Ésta, usada desde hacía siglos por diversos artistas, tuvo una importancia categórica para el posterior relance de la fotografía.

La *caja oscura* consistía en una caja completamente cerrada a la que se le realizaba un pequeño orificio. Por éste entraba la luz reflejando en su interior y de modo invertido, la imagen del espacio exterior que se “colaba” a través de esa pequeña apertura. J. J. Norwich ¹⁶⁰ recuerda que, fueron precisamente dos artistas venecianos, Daniele Barbaro (1514-1570) y sobre todo Canaletto, quienes aprovecharon al máximo la técnica de la cámara oscura.

¹⁵⁹ Recuérdese lo comentado en apartados anteriores respecto a los vedutistas y los viajeros del Grand Tour, etc.

¹⁶⁰ J.J. NORWICH en D. RITTER, *Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994, págs. 9-19

En Venecia se hicieron también los primeros experimentos sobre las *vedute* ya no solo en la tradición *canalettista*, sino también a nivel fotográfico. Especialmente con el trabajo de A. John Ellis (1814-1890) y de Jakob August Lorent (1813-1884). Muchos fueron, después del invento del daguerrotipo, los fotógrafos extranjeros que llegaron a la laguna para retratar la ciudad que ya habían visto muchas veces en las *vedute*. Tanto que un elevado número de los motivos que elegían eran exactamente los mismos. Resulta curioso leer los testimonios de la gente que sorprendida, consideraba a estos artistas del telón negro como a unos “magos”, esperando horas para ver el resultado de su trabajo.

Fue con los primeros intentos de varios fotógrafos – entre ellos muchos *ambulanti* extranjeros que pasaban por Venecia en su gira entre Ferrara y Udine – los que empezaron la historia de la fotografía en Venecia. Junto a ellos, podría decirse que los primeros que se ocuparon de la fotografía en Venecia, aunque no bajo un punto de vista artístico, fueron sobre todo algunos científicos, como el ya mencionado Minotto, y luego Francesco Zantedeschi (1797-1873) y Francesco Malacarne (1778-1855). De hecho, el primer fotógrafo que trabajó en Venecia fue precisamente el ingeniero Malacarne quien presentó distintas daguerrotipias en el Instituto de Ciencias de Venecia, en 1839, mientras que unos años más tarde un poeta véneto, Antonio Polillo, incluso dedicaba al daguerrotipo un soneto ¹⁶¹.

Fueron, como se decía, los fotógrafos extranjeros los que más trabajaron en la ciudad lagunar. Pero se trataba de obras de retrato y además de retrato considerado “pobre”. Las fotos de paisaje o de

¹⁶¹ M. F. BONELTI Y M. MAFIOLI, *L'Italia d'argento, 1839/1859. Storia del daguerrotipo in Italia*. Alinari, Florencia 2003. Pág. 195

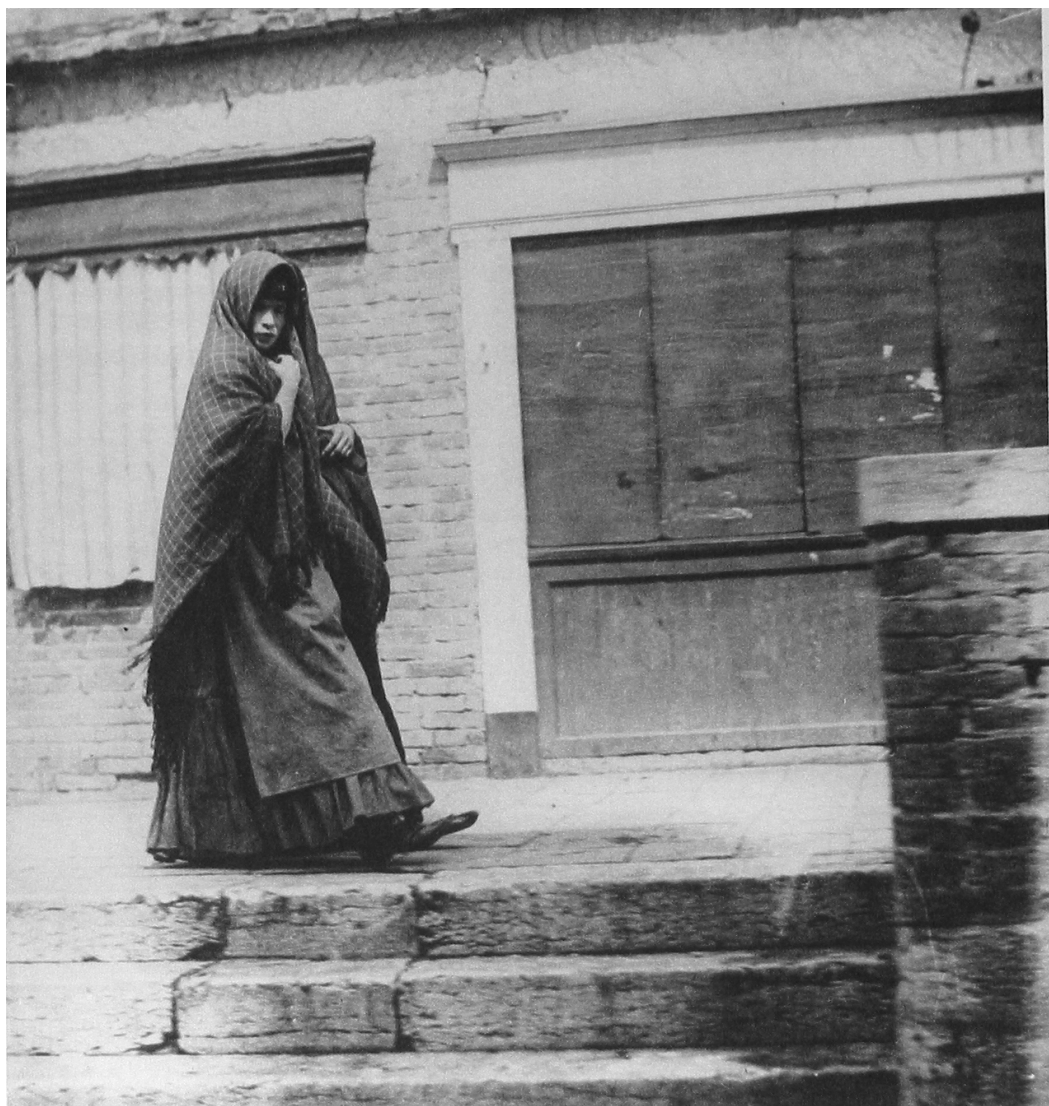
arquitectura se dejaron a otros fotógrafos, entre ellos el ya mencionado Ruskin. De este modo a Venecia – meta exótica por excelencia – llegaban no sólo científicos o estudiosos de la fotografía, sino muchos operadores del sector que se encargaban de sacar imágenes para luego reproducirlas en su tierra. Como el editor francés Lerebours, por ejemplo, que ya en 1839 montaba en París una exposición de daguerrotipos; u otro viajero francés, el arqueólogo Piot, que en 1849 había intentado realizar un álbum fotográfico titulado *Venecia*, al igual que el alemán Vogel o el ya mencionado Lorent, que había expuesto sus obras (para las que había usado el negativo en papel “cerato”) junto con otros fotógrafos venecianos en la Exposition Universale de París de 1855.

Entre los fotógrafos italianos que como veremos, trabajaron sobre y en Venecia, cabe mencionar a los hermanos Alinari que prepararon distintas campañas en la isla, al paduano Domenico Bresolin, quien alternará durante mucho tiempo la fotografía con la pintura, a Antonio Sorgato, Carlo Ponti, el fotógrafo y comerciante de imágenes más importante de la época y Carlo Naya.

En la segunda mitad del siglo XIX, con el fuerte desarrollo del turismo, en Venecia las imágenes que los extranjeros buscaban variaban entre la *veduta*, la imagen exótica, casi de fábula, y los retratos de vida cotidiana en los barrios más populares de la ciudad. Niños jugando, mujeres insertando perlas, pescadores descalzos eran de hecho las fotos más requeridas por su carácter exótico y llamativo desde un punto de vista puramente folclórico. En este sentido, importante fue la herencia de los calcógrafos y de los litógrafos que pasaron de algún modo sus modelos “populares” y más humildes al mundo de la fotografía (y que pasarán luego al cine).



Giuseppe Primoli, Donne sul ponte Sant'Anna nei pressi di viale Garibaldi, 1889.



Giuseppe Primoli, Fondamenta ca' Pesaro, 1889.

Si un turista pedía la intervención de un fotógrafo, ya sabía el tipo de imagen que se le presentaría: una visión de alguna manera más directa de lo que era la ciudad con respecto a la propuesta de un pintor; una imagen verosímil era lo que el fotógrafo intentaba crear, incluso aumentando esta misma sensación ¹⁶².

La imagen fotográfica por tanto llega incluso a convertirse en un instrumento no sólo de creación, sino también de conocimiento inmediato, como un medio de transmisión de datos. Es por esta razón que se convierte rápidamente en un instrumento útil para la educación literaria e iconográfica de la burguesía de la época: cambia el modo de mirar del viajero y la *veduta* pasa de un nivel estético a un nivel más bien científico que facilita de alguna manera la comprensión de un lugar, sin por esto dejar de mantener la idea, los fines y las expectativas sobre dicho lugar. (De hecho, según dicen P. Costantini e I. Zannier ¹⁶³, si se miran los álbumes o los catálogos de foto de los *ateliers* de la época, se nota con cierta evidencia precisamente el intento de objetivación del punto de vista, debido también a la intervención de la codificación exacta de los puntos de vista a partir de las referencias literarias o, sobre todo, de las guías turísticas en pleno desarrollo).

Por esta iconografía, el concepto por ejemplo de una Venecia romántica y exótica se iba difundiendo más rápidamente, lo que incluía no sólo lo típico sino también la visión “otra” de una Venecia cotidiana y real que podría recordar de alguna manera cierto

¹⁶² Un ejemplo de realismo esencial en este sentido es la obra de Tommaso Filippi, quien dirigió durante un tiempo el estudio de Naya, y que proponía en sus obras la vida cotidiana entre mercados, barcos, niños, artesanos y gondoleros. Un mundo en el que el espectador penetraba directamente, identificándose con él rápidamente.

¹⁶³ P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale e Böhn Editore, Venezia, 1986, pag. 120

costumbrismo español. Carlo Naya, del que vamos a hablar con más detenimiento, fue uno de los que más contribuyeron, con su obra, a la difusión de ese estereotipo fotográfico.

Según sigue afirmando D. Ritter ¹⁶⁴, Carlo Naya organizaba cuidadosamente sus figuras eligiendo los rincones más adecuados de la ciudad, originando lo que es el concepto – por otro lado – de la *venecia pintoresca*. Un tópico artístico y fotográfico en su acepción más amplia que – a partir de la pintura – se alimentó, como ya hemos visto, de la literatura por un lado y del mercado por otro, en busca de una Venecia magnética, melancólica, con un pasado indefinido en el que sumergirse.

Por medio de algunos documentos de 1870, hoy sabemos que muchos fueron los estudios fotográficos que se abrieron en toda la región de Venecia, y que muy bien desarrolladas eran en este sentido las relaciones comerciales con el extranjero. Se trataba de una actividad que se ejercía principalmente en otoño y en primavera, con un horario de ocho a diez, con asistentes de estudio y también, siempre según los documentos de la época, con un sueldo que variaba.

Durante el invierno los trabajos se suspendían puesto que la luz y las condiciones en general no permitían obtener buenos resultados. Sólo en la última década del siglo XIX algunos fotógrafos se dedicaron a retomar el “mito” romántico de la luz esfumada como en ciertos cuadros de Turner o de Whistler, aunque los ideales en general del fotógrafo de la época eran bien distintos: las fotos tenían que ser como se ha indicado buenas, es decir, – lejos de cualquier pretensión artística – debían resultar nítidas, con un

¹⁶⁴ D. RITTER, *Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994, págs. 63 y sig.

buen juego de claroscuro, muy detalladas en los particulares, con un buen efecto de transparencias.

Se trataba, más que de un corte artístico, de una visión comercial y turística, en la que primaba sobre todo sacar cierta cantidad de imágenes en función de la cantidad de turistas que llegaban a la ciudad. Un turismo que a partir del siglo XIX había sustituido el *Grand Tour* y que traía a Venecia grandes cantidades de visitantes. Los nuevos medios de transporte facilitaban la llegada a la “ciudad de los sueños”, mientras revistas, libros y las guías turísticas de John Murray en Inglaterra o de Karl Baedeker en Alemania fomentaban la curiosidad. Lugares antes desconocidos, o conocidos sólo gracias a las descripciones de los viajeros o por los libros de literatura ahora se hacían tangibles, aunque en miniatura, en estos librillos que abrían las puertas al conocimiento de otras ciudades. Además, la peculiaridad de la ciudad lagunar que más llamaba la atención del turista cosmopolita europeo era esa posibilidad de sumergirse en un pasado indefinido, donde el tiempo parecía haberse parado, donde el ritmo lento de la góndola contrastaba con el ritmo rápido del tren.

A diferencia de la común realidad contemporánea, Venecia aparecía velada de una peculiar melancolía: “como un lugar que podía ser explorado sólo en el mundo de los sueños” ¹⁶⁵. Y el álbum de fotos (*Souvenir de Venise*), que había sustituido los más antiguos *aide-mémoires*, facilitaba una impresión general del conjunto, una familiaridad con el lugar que el turista habría ido a ver. Por esto, a menudo el álbum se abría con una foto panorámica para luego seguir con las reproducciones de San Marcos con los palos para las banderas, de las *Procuratie* y del *Campanile*.

¹⁶⁵ D. RITTER, *Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994, pág. 120

Las instrucciones del Baedeker se acompañaban por tanto con esas imágenes, y de algún modo iban estructurando la visita de una forma casi standard, incluyendo, evidentemente, el paseo en góndola en el Canal Grande. Y si Dickens contaba sus impresiones de una Venecia al claro de luna, los fotógrafos también procuraban fijar esa atmósfera nocturna de contrastes y claroscuros incluso coloreando las imágenes tomadas durante el día para conseguir el efecto “lunar”.

Otro recurso utilizado ya como daguerrotipo en 1840 era la foto *estereoscópica*, que consistía en dos fotos sacadas desde dos puntos de vista ligeramente distintos para permitir un especial efecto tridimensional que se lograba recomponiendo luego las dos imágenes con el estereoscopio.

La fotografía en Venecia, según afirma I. Zannier ¹⁶⁶, se había convertido – en no más de treinta años – en un verdadero ritual. Y esto gracias también a la llegada de la cámara portátil, que había provocado una considerable popularización entre los aficionados a la fotografía y pese al escepticismo de los fotógrafos profesionales. Mientras, la cámara de gran formato fue quedando relegada al uso exclusivo de los fotógrafos profesionales, tomando el pulso de la imagen una incipiente fotografía de “masas” de calidad inferior, dirigida también al mercado y a la comercialización. Fue en el 1888 cuando George Eastmann (1854-1932) ¹⁶⁷ inventa la *Kodak Box-camera* que se vendía con una película flexible emulsionada de cien imágenes que la misma Kodak revelaría y positivaría para su

¹⁶⁶ Cfr. P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsendale e Böhn Editore, Venezia, 1986, págs. 13-25

¹⁶⁷ Cfr. J. HEDGECOE, *Manual de técnica fotográfica*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1995, págs. 321-345

cliente; un paso definitivo hacia una producción fotográfica a gran escala y donde Venecia se convertía en un bonito escenario para la especulación. El slogan de la cámara rezaba así: “Tú aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”¹⁶⁸.

En un artículo de Stephen Thompson publicado en *The Photographic News* en 1869 se analiza la producción fotográfica veneciana poniendo en evidencia los precios (extraordinariamente económicos) y el *modus operandi* de los fotógrafos locales, centrados sobre todo en la comercialización del producto. Además, Thompson señala también las numerosas tiendas situadas en la Plaza de San Marco y la cantidad de turistas (sobre todo americanos) que se agolpaban continuamente en ellas en busca de imágenes de la ciudad y subrayaba finalmente la escasez de retratos en comparación con las reproducciones de monumentos, palacios o rincones de la ciudad.

Alrededor de 1874 la fotografía es reconocida como una de las industrias principales de la ciudad, y Naya es considerado como el mayor productor de este tipo de imágenes, con un gran laboratorio y una gran cantidad de asistentes.

Las fotos para ser válidas y por tanto comercialmente útiles tenían que ser, como comentábamos, detalladas, transparentes, nítidas. Éstas eran las prerrogativas que habían consentido a algunos fotógrafos transformar ese arte en una importante industria, convirtiéndose en una de las ramas más destacadas de los negocios venecianos.

También en el mundo editorial la fotografía tiene cierta presencia, gracias sobre todo a la contribución de Ferdinando Ongania (1842-1911). Después de los mediados del siglo XIX, Venecia es el centro más avanzado en el ámbito de editores de imagen: Ongania es un editor especialmente sensible a la introducción de la fotografía en el mundo de los libros, por un lado, y cuya actividad parece haber tenido un papel fundamental en la revisión de la imagen de la ciudad, por otro. Y lo hace de un modo original y dinámico, sin dejar de prestar la debida atención a autores como Ruskin, Boito o Molmenti. Son éstos de hecho, quienes proponen una nueva codificación del paradigma fotográfico difundido de Venecia, y Ongania con extraordinaria capacidad sabe captar estas nuevas tendencias, fieles al lugar y menos convencionales y teatrales: se trata de obras documentales, no fantásticas, que introducen por ejemplo en la realidad urbana también a las islas, lo que contribuye a dibujar una nueva iconografía ciudadana, y que entran en el laberinto de las callejuelas venecianas. La imagen de Venecia va cambiando, también en cuanto a una revisitación de los monumentos (censo artístico y análisis del estado de la obra) y de los elementos arquitectónicos que forman parte del conjunto de la ciudad.



Ferdinando Ongania, Basilica di San Marco, 1887.

La representación fotográfica no es por tanto – como siguen afirmando P. Costantini e I. Zannier ¹⁶⁹ – sólo una variación técnica de lo que ha sido la tradición de la iconografía veneciana, sino un nuevo modo de ver la ciudad y los elementos que la componen, con todo lo que supone la intervención en la transformación del imaginario colectivo empujada por las innovaciones no sólo artísticas, sino también técnicas, políticas, culturales y sociales.

El progreso en el campo de la óptica y de la química, el debate sobre los materiales y las competencias de los profesionales de la fotografía, la transformación de la imagen de la ciudad, los instrumentos a utilizar, las nuevas perspectivas de estudio y conservación del patrimonio artísticos, son cuestiones presentes en la época.

La fotografía contribuye a una nueva percepción de la realidad urbana, a la creación de un nuevo código de lectura de la ciudad y del tiempo, y cómo no, a la salvación de su memoria y de su historia.

¹⁶⁹ Cfr. P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsénale e Böhn Editore, Venezia, 1986, págs. 13-25

V.1.2 Carlo Naya y Tommaso Filippi: amor a Venecia.

Luigi Sornani Moretti, retomando lo dicho por P. Costantini e I. Zannier ¹⁷⁰, había situado los orígenes de la industria fotográfica veneciana en el año 1854, cuando por primera vez la fotografía entraba a formar parte de las menciones en un premio como el de la Exposición Industrial y Agrícola realizado por el Instituto Véneto de Ciencias, Letras y Artes.

En aquella ocasión de hecho, fueron premiados artistas como Michele Kier, por sus *vedute* fotográficas conseguidas mediante originales perfeccionamientos técnicos y el ya mencionado Carlo Ponti por los aparatos ópticos que había inventado. En aquella época, además, la fotografía (concretamente algunas obras de Lorent y de Ponti, Perini y Coen) fue admitida también a la Exposición Universal de París de 1855. Entre los numerosos fotógrafos que, como veremos, sobresalieron en el escenario lagunar, destacan especialmente algunos. **Carlo Naya** (1816-1882) fue uno de los más importantes, obteniendo grandes reconocimientos por su actividad fotográfica dentro de la fotografía veneciana del siglo XIX.

Comenzó su labor de manera itinerante recorriendo diversos países junto a su hermano. Entre estos recorridos, destacaron, por el impacto que en él produjeron, sus travesías desde África septentrional, el Medio Oriente, Europa, etc. Tras la muerte de su hermano, Carlo Naya decide instalarse en Venecia. Fue entonces cuando abre un establecimiento fotográfico (1857) en la Riva de los Schiavoni. Más tarde, ya en 1868 Naya traslada su negocio a la Piazza San Marco, ampliándolo poco a poco.

¹⁷⁰ Cfr. P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale e Böhn Editore, Venezia, 1986, págs. 13-25



Naya, Donne di Chioggia al bagno, 1876.



Naya, La Piazzeta verso San Giorgio, 1860-65.

La primera publicación del trabajo fotográfico de Naya, se produce en el 1864 mientras todavía trabajaba para Ponti (su futuro rival). Este catálogo incluía 200 títulos, en donde las reproducciones de las imágenes eran de una gran calidad. Para entonces, Naya se había especializado en la fotografía de obras de arte y de arquitectura, bajo la colaboración de Tommaso Filippi en calidad de director del estudio.

Así Naya “expolió” fotográficamente con su cámara todos los palacios e iglesias más importantes de la ciudad, trabajos que fueron ampliamente aplaudidos. Reconocido por este tipo de imágenes, ya en 1864 realizó documentos fotográficos de los frescos de Giotto de la capilla de los *Scrovegni* en Padua, antes de la restauración a la que fue sometida posteriormente. Mediante representantes distribuía sus imágenes por todo el mundo, vendiendo también colecciones de fotografías de otras ciudades de la península (inicialmente escenas de género realizadas en el sur), que junto a la producción de sujetos venecianos, terminaron formando el conjunto fotográfico *L'Italia pittoresca* (La Italia pintoresca).

Naya fue un fotógrafo inteligente que trabajó sin perder de vista lo que era el mercado de venta de fotografías. Venecia era punto referencial para un turismo que se dejaba seducir por las imágenes que de la ciudad se exponían en más de veinte negocios repartidos por las Procuratie. Imágenes de Perini, de Ponti, de Bertoja, de Salviati que era posible adquirir en este “centro comercial” de la primera fotografía¹⁷¹. En este competitivo ambiente, el reconocimiento que llegaron a tener las imágenes de Naya, así como el desarrollo económico de su taller, demuestra la capacidad que este autor tuvo por un lado de realizar sus fotografías, y por otro de adecuarse victoriosamente a un comercio duro y bien poblado.

¹⁷¹ Cfr. Introducción de I. ZANNIER a C. Naya, *Venezia al chiaro di luna*, Quaderni C.R.A.F., n.3, 1995, pág. 5



Naya, Gondolieri a riposo, 1870.

En los trabajos de arquitectura y de reproducción de obras de arte, realizadas durante los años '70, el taller de Naya, que continuó operativo después de su muerte, se convirtió en uno de los talleres más famosos, incluso frente al de los hermanos Alinari. De hecho, será el más importante y conocido de todos los de Venecia, trabajando en él decenas de empleados que se dedicaban a la reproducción de obras de arte, de arquitectura y a la realización de imágenes de “escenas costumbristas”. En cierto sentido, y como sugiere I. Zannier ¹⁷², Naya llegó a ser el Alinari veneciano.

En lo referido a la composición, Naya encaminaba su objetivo hacia los cánones clásicos o tradicionales de la pintura de *veduta*. Incorporaba en sus trabajos una especial y novedosa atención a la estructura simétrica de la visión, obtenida mediante precisos y muy estudiados juegos de luz. La fotografía de arquitectura nunca llegó a tener el rol de mera “escenografía” en el trabajo de este autor aunque introdujo por otro lado, figuras humanas en sus imágenes, provocando nuevas e interesantes composiciones.

De sus trabajos destacan sus series de *vedute*, realizadas como si de un recorrido en góndola por el Canal Grande se tratara. Mediante estas fotografías, se podían “visitar” con un punto de vista excepcional los grandes palacios del principal riego sanguíneo de la ciudad. Importante el papel de este tipo de imágenes, que junto con la visión de la época, buscaba, como ya comentamos en el apartado dedicado a la pintura, la búsqueda funcional de representar el entorno para satisfacer un mercado cada vez mayor de *souvenir* (entre otros).

¹⁷² Cfr. *Ibid.*



Naya, La Piazzeta verso San Giorgio, 1860-65.



Naya, Venezia al chiaro di luna, 1870.

Naya, Fondaco dei Turchi di scorcio ed il Canal Grande verso la Stazione, Venezia al chiaro di luna, 1870.

Las imágenes de *Venezia al chiaro di luna*, son una sugerente visión de la ciudad iluminada por la “luna”. Imágenes imponentes bañadas por una extraña luz y un ambiente ambiguo y fascinante producidas por la técnica con las que fueron realizadas. Venecia bajo el influjo de la luna: un discurso que conlleva, según como sea elaborado, un planteamiento tanto romántico como siniestro. Según nos cuenta I. Zannier ¹⁷³, fueron realizadas siguiendo un proceso de superposición de dos lastras por cada fotografía – una de la arquitectura de día y otra con tempestuosos cielos llenos de nubes – positivadas después en papel ligeramente coloreado, y viradas, por lo que se obtiene una sensación especial, pareciendo la luz de la luna lo que en realidad es el sol entre las nubes. El resultado: una serie que bien podría ser la viva imagen de las narraciones de Dickens, con esa carga innegable de misticismo y misterio. Por lo tanto, Naya con un “engaño” fotográfico nos hace creer que lo que estamos viendo es la ciudad en la oscuridad de la noche. Calles vacías y sin otra iluminación que la de esa “luna” arropada por unos cielos intensos que parecieran portar malos augurios. Una *Serenissima* fúnebre y con un aspecto sumamente extraño que nos transporta a un espacio fantasmagórico, ausente de vida, sin rastro alguno de presencia humana. Una urbe onírica, completamente irreal. Sin duda uno de los trabajos más sugerentes a nivel fotográfico de aquel periodo.

Es interesante comparar esta propuesta con la de Luca Campigotto (que trataremos más adelante) en su proyecto *Venetia obscura*, donde los evidentes adelantos fotográficos más de un siglo después, le permitieron fotografiar Venecia en plena oscuridad. Con un resultado completamente dispar.

¹⁷³ Cfr. Introducción de I. ZANNIER a C. Naya, *Venezia al chiaro di luna*, Quaderni C.R.A.F., n.3, 1995, pág. 5



Naya, Venezia al chiaro di luna, 1870.

272

También hay que recordar la obra de la empresa Naya, llevada a cabo en 1897 por la viuda del titular, comisionada por el Ayuntamiento (*Isole della Laguna di Venezia*) y realizada probablemente por Tommaso Filippi. Se trata de una serie de fotografías que tenían que centrarse – según los documentos – en los puntos más pintorescos de la ciudad. Para su realización se impuso además a los fotógrafos que las realizaron, incluso el punto de vista. De este modo se impidió cualquier tipo de creatividad, limitada ésta al eventual paso de una góndola o un pesquero en primer plano. Se trató de una obra realizada con ocasión de la Exposición de Arte, lo que de algún modo impuso en su momento la presencia de la fotografía en el panorama artístico internacional.

La obra del fotógrafo veneciano **Tommaso Filippi** (1852-1948), se prolongó durante años en una larga y vasta carrera fotográfica en la que como punto referencial está el hecho de estar situada en

el punto de convergencia entre el siglo XIX y el XX. Un momento de transición entre dos modos diversos de entender la imagen fotográfica, y que corresponde a las dos áreas temáticas de la obra de Filippi: el paisaje *ottocentesco*, por un lado, y la documentación gráfica de importantes acontecimientos, avances industriales, monumentos y obras de arte, por otro. Fue un período de cambios que quedó reflejado en la ingente obra conservada compuesta de 7760 negativos sobre lastras de vidrio, 280 negativos *stereoscipici*, de 15.000 a 20.000 estampaciones originales, en gran parte estampada a la *albumina* y otras coloreadas a mano o viradas a diversos tonos, así como de otros materiales.

Su carrera como fotógrafo fue tomando cuerpo en un período en el que ya se habían asentado importantes establecimientos fotográficos, mientras se cuajaba con fuerza una creciente industria de “vistas” de monumentos y de obras de arte, retratos e imágenes inspirados en modelos pictóricos.

Bajo el aprendizaje de las diversa técnicas existentes por aquellos entonces en el marco fotográfico, la modernidad de las imágenes de Filippi radican en parte, en la importancia que éste da a la composición, a los primeros planos, al gesto y al movimiento. Por otro lado, y a pesar de que sus primeros trabajos muestran una estrecha relación con el universo *pittorialista*, con una producción de imágenes que cultivaba las técnicas tradicionales de coloración de las estampaciones (algo de lo que nunca renegó); Filippi muestra igualmente, un carácter particularmente realista y por tanto moderno, en la elección de los sujetos y del corte de los encuadres. De éste modo plantea un confronto diario con la necesidad documentalista de su propia ciudad.

Con la llegada del *Novecento*, Filippi remarca la tendencia al documental del momento, hacia la que irá dirigiendo sus imágenes. En este sentido, el autor recibió encargos diversos como la documentación de la Exposición Internacional de Arte, el derrumbe y la posterior reconstrucción del *Campanile*, o la construcción del acueducto de Venecia. Al mismo tiempo continúa con la realización, mediante cámaras portátiles, de fotografías con un carácter de género popular, en el que los protagonistas fueron los habitantes de los barrios populares de Venecia y Chioggia. Fotografía ésta fundamental por otro lado en su obra, y que fue abriendo el camino de alguna manera, a la que posteriormente se llamó fotografía social. Por tanto una fuerte curiosidad que lo trasladó, por qué no decirlo, a los márgenes del moderno reportaje periodístico.

Las *vedute* fotográficas de la época englobadas dentro del paisaje *ottocentesco*, estuvieron estrechamente ligadas a los cánones expresivos de la pintura del momento; lo que en gran parte supuso un inicial deambular del arte fotográfico a costa de las bases teóricas de la imagen pictórica. Discursos estos que fueron acompañando pues, al neonato arte fotográfico por un difícil camino en el que fue atacado más por temor de suplantación que por otros motivos. Una controversia entre los discursos pictóricos y la imagen fotográfica de grandes repercusiones que se ha prolongado a lo largo del siglo XX.



Filippi, Piazza San Marco, 1900.

En cualquier caso, ante el nacimiento de la fotografía, es evidente que ésta tomó los cánones pictóricos de la época. Hay que tener en cuenta que muchos de los primeros fotógrafos fueron hasta ese momento pintores, como es el caso del mismo Tommaso Filippi, que en su juventud estuvo incluso frecuentando la Academia de Bellas Artes. Composiciones, encuadres, motivos explícitamente pictóricos, posteriores manipulaciones de coloración de las imágenes, etc. configuraron una necesidad apremiante, por aquellos entonces, de bases propias bajo las cuales continuar un camino exclusivo para la fotografía.

276



Filippi, Venezia, processione, sobre el 1900.



Filippi, Venezia, operai sulle macerie del campanile di San Marco, 1902.

Las *vedute* realizadas por este fotógrafo sobre Venecia, se concentran principalmente en el arco temporal que va desde 1895 a 1905. Durante este período, Filippi realizó numerosísimas imágenes sobre Chioggia, Venecia y otras islas lagunares. Filippi, quien para esos años ya disponía de un negocio propio en la misma plaza de San Marcos, vendía allí su producción fotográfica. Imágenes coloreadas, viradas o retocadas, constituían el principal reclamo de un turismo que ya abarrotaba la plaza y que buscaba incluso el Kitsch más rancio en algunas de esas copias.

Las imágenes de Filippi correspondientes a Venecia, tuvieron un carácter marcadamente documental, que en cierto sentido asimilan los recorridos e itinerarios de la fotografía de vanguardia europea y norteamericana de finales de siglo. Pero como hemos dicho, sus obras ya en el *Novecento*, tuvieron otro carácter más social y de documentación.

278

El paso de un siglo al otro rompió esa tendencia al alza de la *veduta* veneciana, de los retratos, de la fotografía de género pensada para los turistas, o de la fotografía usada por muchos pintores como mero modelo para sus posteriores trabajos pictóricos. Este cambio forzó una inclinación clara hacia los motivos de índole social, tan claros en Filippi, quién continuó realizando con cámaras portátiles, imágenes cuyo motivo se fundamentaba en las gentes que recorrían las calles que compraban en los mercados o que estaban de fiesta.



Filippi, Venezia Guidecca, festa del Redentore, sobre el 1900.

Pescadores, personajes de las fábricas en Cannareggio, de la calle. Casi un reportaje que nos muestra hoy día una Venecia que provoca una sensación de similitud, de parálisis temporal con respecto a nuestro presente, de exactitud de ese pasado con relación a nuestros días. Una sensación creada partiendo de un escenario que suele parecer inmutable a sí mismo, siempre rodeado de un puente, un *campo*, un canal, una iglesia, un grupo de visitantes tan perpetuos como cambiantes. Protagonistas de las capas populares por tanto, como pescadores, donde Filippi fijaba su interés. Se detenía en los gestos cotidianos de la vida y el trabajo. Una similitud que difiere de la actualidad por la pérdida del tejido humano de la ciudad.

V.1.3 Otros protagonistas de la época con cámara.

Según cuenta I. Zannier ¹⁷⁴, el mercado de la fotografía en Venecia se desarrolló gracias a distintos elementos, entre ellos el invento de aparatos nuevos, el turismo – que apoyaba cada vez más el comercio de las imágenes fotográficas y su demanda –, y la competencia que inevitablemente aumentaba, sobre todo alrededor de 1860, cuando ya muchos eran los fotógrafos que ejercían su actividad en la ciudad (sea fotógrafos estables, que dedicaban también su trabajo a la fotografía de monumentos, sea fotógrafos extranjeros, que se concentraban más bien en retrato “pobre”, sea estudiosos como Ellis, Lorent o el mismo Ruskin).

En este apartado analizaremos precisamente a los fotógrafos que más destacaron en la realidad veneciana, ya sean italianos o extranjeros.

281

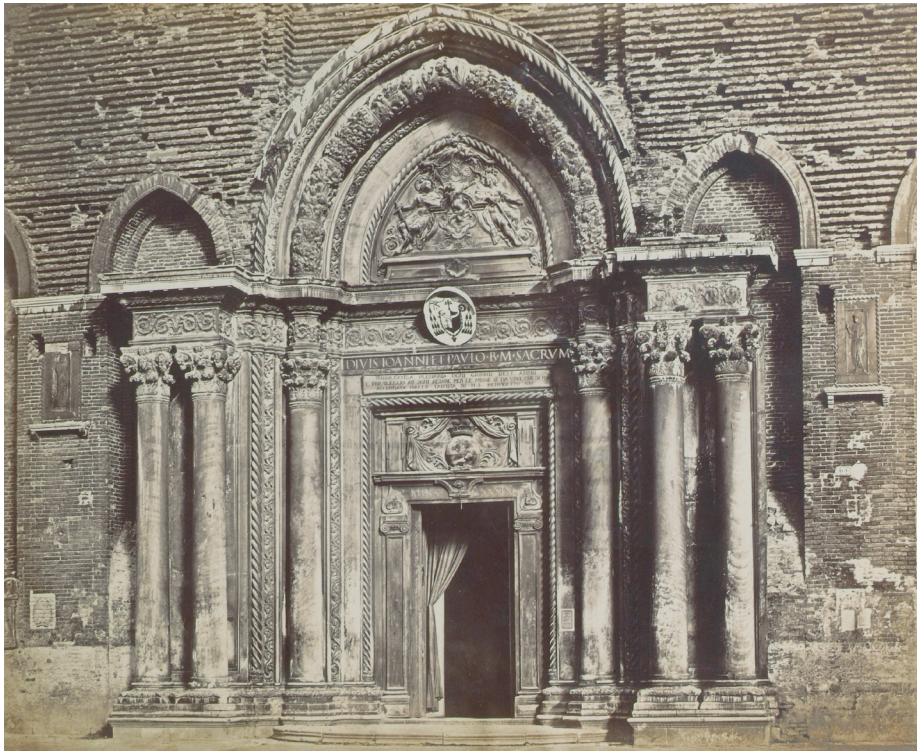
Entre los numerosos profesionales de este gremio que trabajaron sobre la capital véneta destaca la obra de **Domenico Bresolin** (1813-1899). Pintor paisajista, Bresolin formaba parte de la Academia de Bellas Artes. Había trabajado con el negativo de papel y luego con el proceso al colodio. Para dedicarse a la pintura paisajista en la Academia, en 1864 vendió todo su archivo fotográfico a Carlo Ponti (lo que ha provocado también ciertas incertidumbres en la atribución de las obras).

¹⁷⁴ Cfr. P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale e Böhn Editore, Venezia, 1986, págs. 13-25

Su obra fotográfica interesa sobre todo por el rigor compositivo que la caracteriza y por el severo criterio de catalogación: se trata de una serie de imágenes de monumentos y palacios venecianos tomados fuera de su contexto, en una perspectiva casi frontal, sin añadir nada que pudiera de algún modo alterar la imagen en sí. Hablamos de una especie de censo fotográfico, una catalogación que con el paso del tiempo se fue modificando, pero gracias a la intervención de otros fotógrafos. Éstos, dirigidos a un público nuevo, distinto, iban trabajando la imagen – cada vez más popular – pero enriqueciéndola de un nuevo sabor romántico.



Bresolin, S. Maria dei Miracoli, 1851-1853.



Bresolin, SS. Giovanni e Paolo, 1855.

Antonio Sorgato (1825-1855) pintor de la escuela de Padua, empezó a dedicarse a los daguerrotipos en los años cuarenta, pero concentró su atención principalmente en el retrato, contrariamente a las *vedute* de los demás fotógrafos que habían trabajado en Venecia. Sorgato empezó fotografiando gente común, del pueblo, que luego utilizarían los pintores como modelos para sus cuadros. Se trata de fotografías de rasgo eminentemente costumbrista que se mencionaban a menudo en las exposiciones regionales e internacionales (París, 867; Milán, 1871; Viena, 1873) y que le valieron a su autor incluso una medalla de oro por parte del Rey Vittorio Emanuele II.

Como Antonio Sorgato, había sido pintor también **Beniamino Giuseppe Coen** (1810-1856). Llegó a Venecia de Ferrara en 1848

abriendo sus negocios en San Marco. Junto con Bresolin y Perini fue mencionado en las *Actas de la repartición de los premios de agricultura e industria* del 30 de mayo de 1854, como uno de los personajes de mayor ingenio de la ciudad. El premio sin embargo se otorgó al jovencísimo Michele Kier y a Carlo Ponti.

Michele Kier (1837-¿?) se había dedicado a la fotografía ya desde muy joven y el premio, junto con Ponti, le llegó con tan sólo diecisiete años. En las anotaciones para el premio resulta que utilizó unos instrumentos que anticiparon el sucesivo *flou* a fin de dar una sensación de menor rigidez en la imagen. Sus obras le valieron un gran número de pedidos desde el extranjero – especialmente Rusia y Alemania – donde evidentemente comenzaba a tener éxito.



Kier, Palaxio Ducal, 1855.

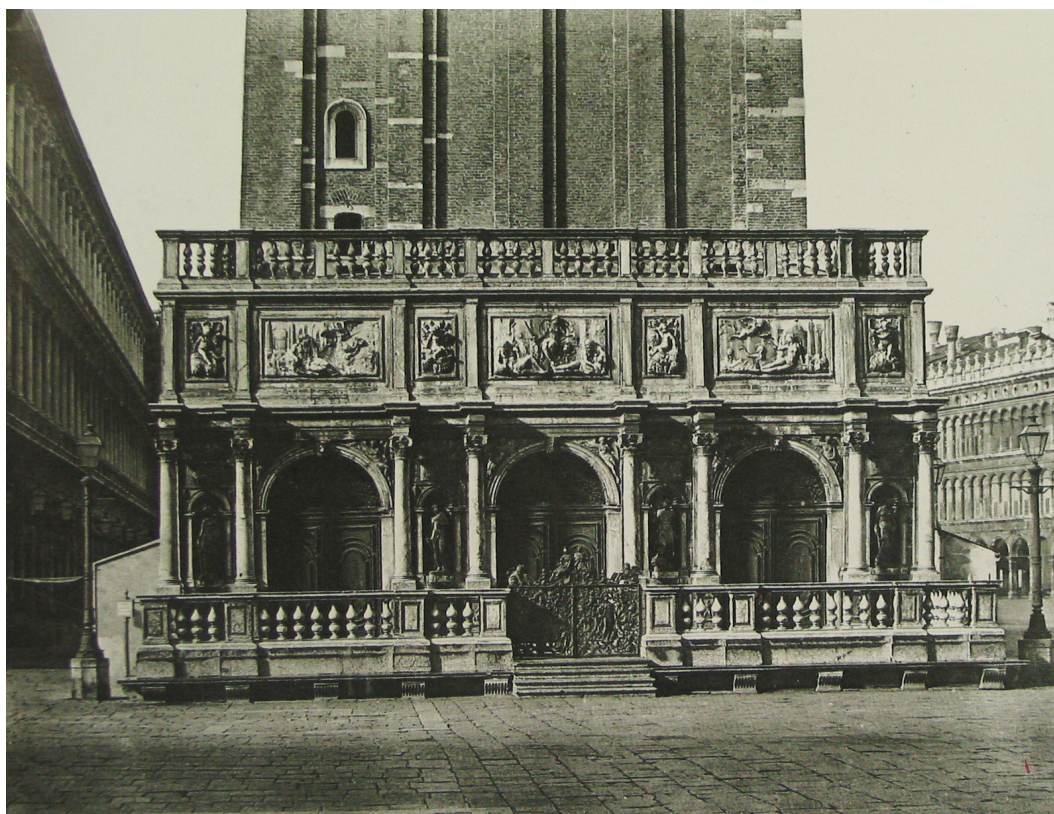
Carlo Ponti (1820–1893) a pesar de no ser nativo de Venecia (nació de hecho en el Cantón Ticino) es uno de los puntos de referencia más importantes para la fotografía veneciana. Antes de llegar a la laguna, pasó un tiempo en los talleres del óptico Cauchoix en París, lo que le serviría luego como base para su actividad posterior. No se sabe con exactitud la fecha de su llegada, pero se establece a principios de los '50. En el '54 se documenta la participación de Ponti en la Exposición de Agricultura e Industria, en la que se le premia más que por sus fotos, por algunos de sus aparatos fotográficos.

En Venecia también empezó – gracias a la ayuda de Perini y Bresolin – como óptico y maquinista en el campo de la foto, para llegar pronto a montar dos tiendas de artículos de fotografía y obras de distintos autores. El primero de sus catálogos es de 1855 y contiene 160 *vedute* venecianas (entre ellas algunas obras de otros fotógrafos vénetos como Perini y Naya). Ponti fue el primero que se dedicó a la difusión de imágenes – también de esculturas y cuadros – produciendo los álbumes *Ricordo di Venezia*” de distintos tamaños y precios.

Otra de sus facetas fue la de investigador e inventor de instrumentos fotográficos como el *aletoscopio*, un aparato óptico que facilitaba cierta verosimilitud en la foto, animando su lectura y variando el claroscuro como si se tratara de los antiguos panoramas o linternas mágicas. Y suyo es también el *grafoscopio* una especie de lupa aplicada a un soporte que fue elogiado también durante la “solemne inauguración de la Sociedad fotográfica italiana” en Florencia, el 25 de mayo de 1889.

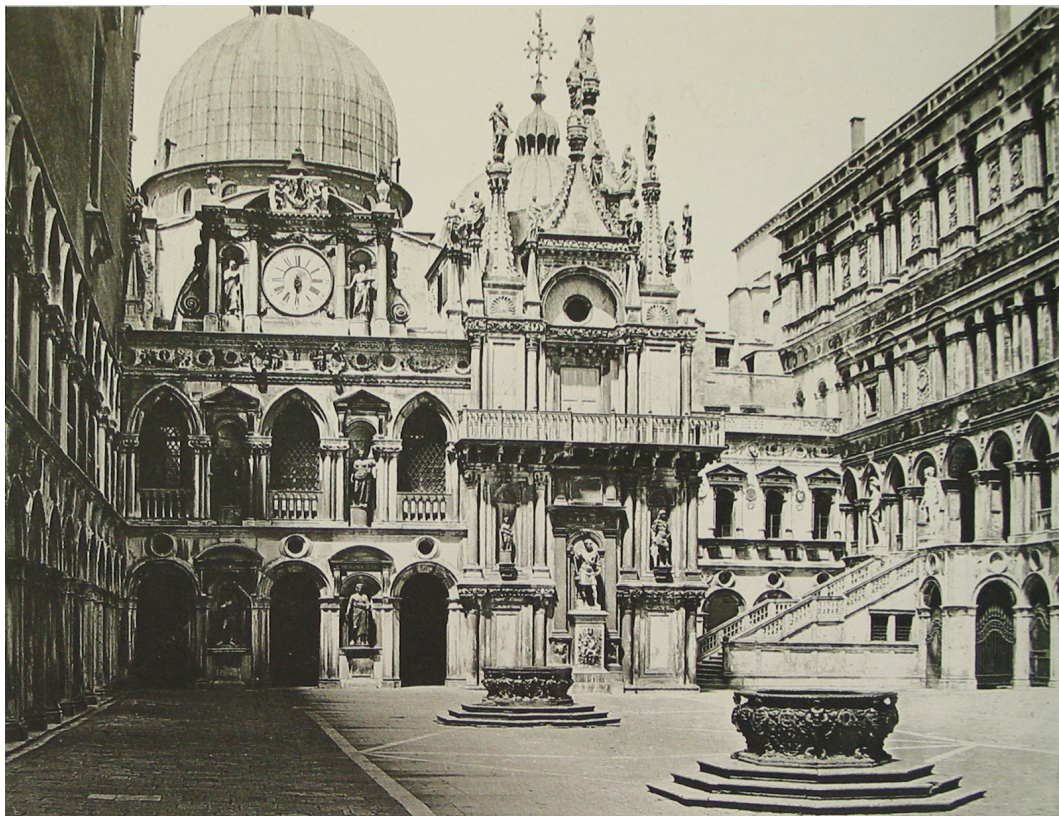
Como nos sigue contando I. Zannier, Ponti continuó inventando más aparatos – que además, estuvieron expuestos en distintas ciudades italianas – para uso fotográfico (por ejemplo el *pontioscopio* y el *dioramascopio*), que servían sobre todo usando luz directa, para crear un efecto nocturno en transparencia, o reflejada mediante unas cubas puestas al lado de la cámara para un efecto diurno. Las imágenes realizadas eran de medio formato con unos pequeños agujeros en los puntos donde se tenía que subrayar cierta luminosidad.

286



Ponti, Loggetta del Sansovino, 1860.

Mientras se dedicaba a la invención de aparatos de todo tipo para mejorar la actividad fotográfica – en la que la fotografía había llegado a ser conceptualmente una reproducción miniaturizada de la realidad –, Ponti también seguía con sus negocios y vendía las series de imágenes hasta en un panfleto comentado. Los turistas, por su parte, apoyaron este tipo de actividad, tanto que se llegó incluso a favorecer cierta producción *Kitsch* con falsos *clairs de lune* e imágenes pintadas – mal – con témperas y anilina, con tal de satisfacer la gran demanda de imágenes de cuento o exóticas que se iba desarrollando.



Ponti, Cortile di Palazzo Ducale, 1860.

Y en lo exótico, como apunta igualmente Zannier, no se podía no incluir la producción *di genere*, es decir, una iconografía popular heredada de calcógrafos y litógrafos como Cassettari o Bosa, que se dedicaban – como ya se ha mencionado – sobre todo a retratar la gente común, los trabajos más humildes, lo que constituía para el turista hambriento, el folclore local ¹⁷⁵. Para nosotros en un análisis historicista, se trata de una imagen populista y estereotipada que se difundiría de un modo excesivamente veloz.

Antonio Fortunato Perini (1830-1879), un químico nativo de la ciudad de Treviso, ayudó a Carlo Ponti a dirigir sus primeros pasos en Venecia y colaboró con él en el catálogo que luego fue presentado en la Exposición Mundial de París y en una exposición en Bruselas. Había conseguido en 1853 el permiso del gobierno austríaco para ejercer la actividad de fotógrafo y realizar algunas imágenes de la región véneta.

288

Sin embargo, su actividad fue documentada anteriormente. En 1859 abrió un estudio cerca de San Marcos, y una tienda precisamente debajo del *Campanile*. Se le conocía sobre todo por sus imágenes arquitectónicas y por ser un buen editor de obras fotográficas. De hecho, se había dedicado a reproducir – con éxito – una parte del *Breviario Grimani*, conservado en la Biblioteca Nacional Marciana (1862), y un manuscrito de Attavante Fiorentino. También se dedicó al retrato con otro estudio en la zona de Santa María del Giglio.

¹⁷⁵ Cfr. P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, *Arsenale e Böhn Editore, Venezia, 1986*.

Nacido en Ferrara en 1833, **Pietro Poppi** es nombrado en los registros oficiales como “pintor paisajista”. Frecuentó durante un año la Academia de Bellas Artes de Bolonia, en 1855, siendo precisamente el ambiente boloñés determinante en la obra de este artista y que ayuda hoy a comprender el gran censo fotográfico urbano que realizó más tarde. En 1869 era ya dueño de la sociedad *Fotografia dell’Emilia* y en 1871 publica su primer catálogo.

El interés principal de Poppi es la realidad urbana y arquitectónica de la ciudad, dedicando concretamente gran atención a las panorámicas, por un lado, y a la representación de los monumentos consagrados por otro, asociado, además, a una detallada descripción de los acontecimientos urbanos que desde la mitad del siglo iban cambiando el rostro de las ciudades. La fotografía de Poppi es importante en la comprensión de los nuevos códigos del espacio, en la relación a la ciudad y a su historia.

Aunque trabajó principalmente en la región emiliana y en sus centros urbanos, Poppi realizó también un catálogo en dos volúmenes sobre cuarenta y cinco ciudades del Norte de Italia, muy representativo de la imagen de arquitectura del siglo XIX. En éste – como subraya P. Costantini ¹⁷⁶ – destaca sobre todo el peso de la literatura en la cultura figurativa de la época, limitándose a tratar el monumento según cánones veristas, dejando a un lado su función espacial. El nuevo interés analítico e interpretativo hacia los sujetos urbanos, responde de hecho a una concepción científica y a la vez literaria del espacio, típica del siglo XIX. La evocación que llega de las imágenes de Poppi, gracias a sus lecturas de la ciudad y de su pasado, corrobora de algún modo este concepto. Murió en Bolonia en 1914.

¹⁷⁶ P. COSTANTINI, *Vedute urbane di Pietro Poppi, Eidos I, Talia, 1987, págs. 58-62*

También los florentinos hermanos **Alinari** tuvieron un papel importante en la fotografía veneciana. Leopoldo (1832-1865), Romualdo (1830-1892) y Giuseppe (1836-1892) se habían vuelto famosos por sus reproducciones de las obras conservadas en el museo de los Uffizi en Florencia. Sus fotografías habían participado en varias exposiciones nacionales (Milán, 1881) e internacionales (Viena, 1873 y París, 1878) pero la fama les llegó gracias no sólo a la realización de imágenes de toda Italia, sino también por las reproducciones arquitectónicas en las que su atelier se había ido especializando. Entre los numerosos trabajos hay que recordar la participación de las fotos de Leopoldo en la obra *L'Italie monumentale* (1851) del arqueólogo francés Eugene Piot.

A finales de siglo los hermanos Alinari tenían estudios en Bruselas, Dresde, Marsella y París, y trabajaron en Venecia desde 1881 hasta 1887.

290

De los franceses que llegaron a Venecia y que se ocuparon especialmente de su aspecto arquitectónico, encontramos a **Louis y Auguste Bisson** (1814-1876 y 1826-1900 respectivamente). Conocidos por sus imágenes del Monte Blanco, su intención era realizar una recopilación titulada *Réproductions photographiques des plus beaux types d'architecture et d'esculpture d'après les monuments les plus remarquables de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance* (1853-1862). Estuvieron varias veces en Venecia, donde se quedaron alrededor de 1858 y en 1861, para la realización de las imágenes de la basílica de San Marcos, del Palazzo Ducale y de la plaza.



*Hermanos Alinari, 1865 (?).
Ed. Alinari, Loggia superiore del Palazzo Ducale di Venezia con vista dell'Isola di S. Giorgio,
fecha indeterminada.*

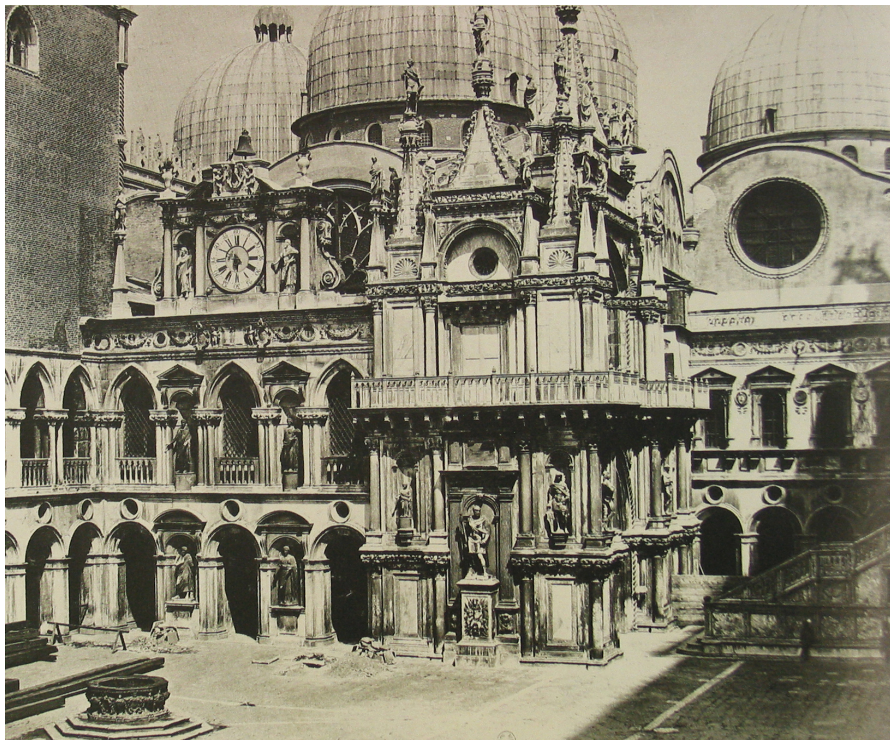
De Alemania llegó el ya mencionados **Jakob August Lorent** ¹⁷⁷ (1813-1884). Éste, usaba la fotografía en sus viajes sobre todo para documentar sus investigaciones sobre arquitectura y sobre los descubrimientos arqueológicos. Las fotos que de él nos han llegado tienen la fecha - 1853 - escrita a mano pero es probable que hubiese llegado a Venecia antes, eligiéndola como centro neurálgico de sus movimientos.

En principio, Lorent utilizaba un proceso de impresión del negativo en papel ya desarrollado por otro experto, Gustave Le Gray, pero solía exaltar más la transparencia del papel gracias a una capa de cera. De las fotografías realizadas mediante este proceso, en gran formato (38 x 47 cm.) nos han llegado unas 35. Con ellas el fotógrafo había obtenido la medalla de oro en la Primera Exposición Industrial Alemana de Munich en 1854; además, le valieron también otra medalla en la Exposición Mundial de París en 1855 (exposición en la que participaron también fotógrafos como Perini y Ponti) y una mención especial en la Exhibición Fotográfica Internacional de Berlín en 1865.

En 1859 el abad Zinelli elogiaba precisamente la obra de Lorent, subrayando la deuda que el arte fotográfico tenía por ver reproducidos en formato gigante los monumentos de arquitectura más bellos e interesantes. En Venecia Lorent realiza su actividad más que como profesional, como verdadero *amateur* e incluso el abad Zinelli lo confirma diciendo que ejercía su arte por amor y no por lucro ¹⁷⁸.

¹⁷⁷ P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsénale e Böhn Editore, Venezia, 1986, pág. 16

¹⁷⁸ P. COSTANTINI – I. ZANNIER, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsénale e Böhn Editore, Venezia, 1986, pág. 16



Louis Auguste y Rosalie Bisson, *La piazzetta et les colonnes Sanit-Marc et Saint-Georges*, 1858-63.
 Louis Auguste y Rosalie Bisson, *Cortile di Palazzo Ducale*, 1863.

Numerosos fueron los fotógrafos que a finales del siglo XIX trabajaron en Venecia. Y no se puede no mencionar una nueva “corriente” por así decirlo, caracterizada por cierto *fotoelitarismo* no profesional – de fotógrafos económicamente sin problemas, dotados de instrumentos modernos, ligeros, manejables – que iba abriendo las puertas a una nueva fotografía de Venecia más transgresora, vivaz, fuera de las normas de la fotografía comercial. De ellos destacaron **Mariano Fortuny jr.** (1871-1949) y **Giuseppe Primoli** (1851-1927). Éste, sin quererlo, revolucionó la foto de género al aire libre realizando incluso un documental (inédito) que compuso mediante rápidas notas con una cámara 9x9 y logrando dar fuerte credibilidad al folclore estereotípico de la Italia pintoresca. A estos intentos, siguieron también pretensiones incluso más fantásticas y creativas, gracias por ejemplo al uso de la goma bicromatada o del *charbon valour* para crear atmósferas evanescentes o nebulosas y en contra de las que, al contrario, algunos sostenían la necesidad esencial de la nitidez.

Hacia finales del siglo XIX, la fotografía iba evolucionando, ampliando su radio de acción con nuevos medios y técnicas mucho más depuradas. Algo que seguirá ocurriendo amplificando descubrimientos y avances durante el siglo XX.



Mariano Fortuny jr., Panoramicas, 1907.



Stephen Wilkes, Venice, 2015.

V.2 Siglo XX: un recorrido fotográfico entre canales.

V.2.1 El despertar fotográfico de la Venecia del Novecento.

V.2.1.A El Neorrealismo y otros ritmos fotográficos en la Venecia de la primera mitad del siglo XX. Ferruccio Leiss.

298

*“La realidad, la horrible realidad de la guerra se impuso y la fotografía documentó el fin del ideal, el fin de la belleza absoluta, quitándose de encima, entre una trinchera y otra, el aura de medio de comunicación que debe a toda costa parecerse al arte”.*¹⁷⁹

Con estas palabras, Wladimiero Settimelli definía la situación vivida por la fotografía italiana en este periodo. Mientras el pictorialismo imperante en italiana ató a la fotografía a lo academicista, muchos países como EE.UU., Francia, etc. habían ya abandonado esas reglas limitantes que buscaban representar lo bello mediante los grandes temas clásicos. No fue por tanto hasta después de la Primera Guerra Mundial, que Italia encuentra en la fotografía un medio desvinculado de estas directriz, más libre y abierto. Tras este acontecimiento, la peculiaridad italiana vinculada

¹⁷⁹ W. SETTIMELLI, *Obiettivo realtà. Franco Pinna e la fotografia del dopoguerra*, Franco Pinna Fotografie, Federico Motta Editore, 1996, pág. 25.

con el fascismo que se desarrolló por unos veinte años, ayudó aunque resulte extraño, al desarrollo de este movimiento fotográfico. El motivo fue simple: el régimen quería dirigir los objetivos hacia la clase obrera, a los campesinos, en una exaltación del pueblo como método propagandístico de sus políticas y de su orgullo patrio. Algo que evidentemente mermaba la libertad del fotógrafo puesto que el régimen imponía la búsqueda de una representación irreal de aquella Italia que pretendía representarse a sí misma como moderna, triunfadora, energética. Lo que claramente distaba de la realidad vigente. Sin embargo para el régimen de Mussolini toda esta parafernalia le conllevaba una gran publicidad, pretendiendo con ello crear una gran cohesión social.

Evidentemente, no todo fueron disparos tan calculados. Y en este sentido, y ya con el paso de los años, se pudieron rescatar las imágenes que fuera de la pantomima que suponía esa propaganda fascista, dejaban entrever esa nueva realidad que conllevó la fotografía italiana de la época. Imágenes que superaron la censura y el control y que pudieron terminar siendo publicadas por revista especializadas como *Domus* ¹⁸⁰ entre otras.

Una vez que el régimen se vino abajo, surge una Italia destrozada, plagada de miseria y pobreza. Es entonces cuando comenzaron a confluir con todo el peso de la libertad y finalmente la ausencia de censura, la fotografía y el cine neorrealista de la mano de Luchino Visconti (entre otros) y la literatura de denuncia. Una corriente que parecía no tener un guión, una escuela. Como así indicó Italo Calvino en *Los senderos del camino de la araña*, en 1964:

¹⁸⁰ Cfr. AA.VV., *El neorrealismo en la fotografía italiana*, catálogo La Fábrica, Madrid, 1999, sin numerar.



Reale Fotografia Giacomelli, Parata in Piazza San Marco, 1929.



Reale Fotografia Giacomelli, Scrite sulla sabbia dai bambini, Lido di Venezia, 1930.

*“El Neorrealismo no fue una escuela,
fue más bien un conjunto de voces,
el descubrimiento de las distintas
italias hasta entonces inéditas. Sin la
diversidad de esas italias, desconocidas
entre sí, no habría existido el
Neorrealismo”.*¹⁸¹

302

A nivel fotográfico la pugna que se produjo entre los representantes de La Bussola y la de las jóvenes promesas, principalmente del círculo fotográfico La Góndola de Venecia, conllevó que finalmente los postulados defendidos por Guiseppe Cavalli y Croce ¹⁸², se replegaran ante el empuje de estos disidentes. Fue entonces cuando los fundamentos claramente estéticos, fueron cediendo a una manera de fotografiar más acorde con la situación y el momento que se estaba viviendo. Un periodo que exigía la unión entre lo documental y la lírica. Con estas premisas, se desarrolló con los años un fuerte sentimiento de denuncia. Lo que valió para dar protagonismo a la Italia de provincias, especialmente la del sur, más pobre, más agraria, más lejana y retrasada. Sobre la fotografía realista, Mario Giacomelli (1925-2000), otro representante de esta

modalidad temática, decía “Considerando que cada realismo es diferente a la realidad, la realidad se convierte en imagen, y la imagen que nosotros vemos se convierte en realidad”. ¹⁸³

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Cfr. AA.VV., *El neorrealismo en la fotografía italiana*, catálogo La Fábrica, Madrid, 1999, sin numerar.

¹⁸³ Ibid.



Reale Fotografia Giacomelli, L'inaugurazione dei ponti sul Rio Nuovo, 1933.

Reale Fotografia Giacomelli, Construzione del ponte de'Accademia, 1932.



Giacomelli, Serie Io non ho mani che mi accarezzino il volto, 1963.
Giacomelli, Serie Verrà la morte e avrà i tuoi occhi, 1968.

Francesco Ferruccio Leiss (1892–1968) aunque temporalmente se sitúa en la órbita del neorrealismo, y su vinculación con distintos foros fotográficos le empaparon de esa filosofía imperante en aquél momento, en lo referido a las imágenes que desarrolló sobre Venecia, estuvo alejado de esas premisas temáticas. Sus estudios en Ciencias Agrarias y su trabajo como químico fue un puente importante para el desarrollo de su afición por la fotografía. Un perfil que comenzó a aplicar desde muy joven. Inicialmente se interesó por diferentes técnicas como el bromolio y la goma bicromatada. Pero fue desde 1920 cuando comenzó su andadura con un ritmo de trabajo volcado en nuevas técnicas, coincidiendo con su participación en anuarios especializados. En este proceso, su interés por la fotografía le llevó a fundar, junto a otros compañeros, el *Circolo Fotografico Milanese*, en el 1930.

Fue muy versátil en las temáticas que trabajó. Desde naturalezas muertas, retratos y paisajes. Aunque de todas sus obsesiones, la ciudad lagunar es la que más le cautivó. Allí se dirigió cuando en 1931 llegó para trabajar como químico en un laboratorio de Ca' Foscari. Durante toda esa década desarrolló diferentes actividades vinculadas a la fotografía. Desde un perfil como profesor, hasta su participación en la fundación del *Gruppo Dilettanti di Fotografia artistica di Venezia* en 1940. Y más tarde se integró en el grupo *La Bussola*, donde sus compañeros lo definieron como un fotógrafo “hipersensible” ¹⁸⁴. Durante los años que vivió en Venecia, desarrolló amplios reportajes sobre la urbe con *vedutas* nocturnas de arquitectura con una impresión a tonos altos muy característico de sus propuestas. En 1953 publicó una gran recopilación de obras en el libro *Immagini di Venezia* ¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Francesco Ferruccio Leis, http://digilander.libero.it/musinf/pagine/francesco_ferruccio_leiss.htm

¹⁸⁵ F. FERRUCCIO LEIS, *Immagini di Venezia*, Ed. Daria Guarnati, Milán, 1953.



Ferruccio Leiss, Rio di San Polo, 1950.

Con su trabajo fotográfico sobre la capital del Véneto, Ferruccio condicionó ulteriores visitas a la ciudad realizada por otros fotógrafos. De hecho, como podemos comprobar, el interés por fotografiarla de noche ha producido obras interesantes en la que han coincidido numerosos autores (como veremos que ocurrió igualmente con Luca Campigotto). De estas *vedutas* nocturnas nos interesa mucho como configuró la morfología de la ciudad, con una visión de la misma muy poética. Un lugar melancólico a la par que fantasmagórico. Venecia envuelta en la neblina y en los espacios silenciosos y vacíos. Imágenes en blanco y negro que aumentaron esa sensación de soledad. Como dijo Paolo Monti, el gran acierto de este autor, fue no usar nunca el color, “medio demasiado real y analítico y por tanto negativo para un ojo sintético de blanco y negro (...)”¹⁸⁶. En esta entrevista Monti añade que la imagen que flota en sus fotografías relativas a Venecia son pura poesía. Razón no le falta, son de un lirismo pocas veces visto.

De este modo nos encontramos con un fotógrafo que más allá de captar la arquitectura de la ciudad, dio un paso en la búsqueda de la representación de la escenografía veneciana. Y a ella pudo vincular sensaciones muy concretas partiendo de un uso exquisito de la luz, al modo de los grandes maestros pintores. Supo como pocos recrear la tercera dimensión de los volúmenes y de la perspectiva, sobre todo utilizando “con excepcional técnica y fantasía la magia de la luz véneta”¹⁸⁷. Como por ejemplo en *Ponte di Rialto e Palazzo dei Camerlenghi*, donde la perspectiva forzada del puente crea un fuerte dinamismo. En ella la figura escultórica del puente con la

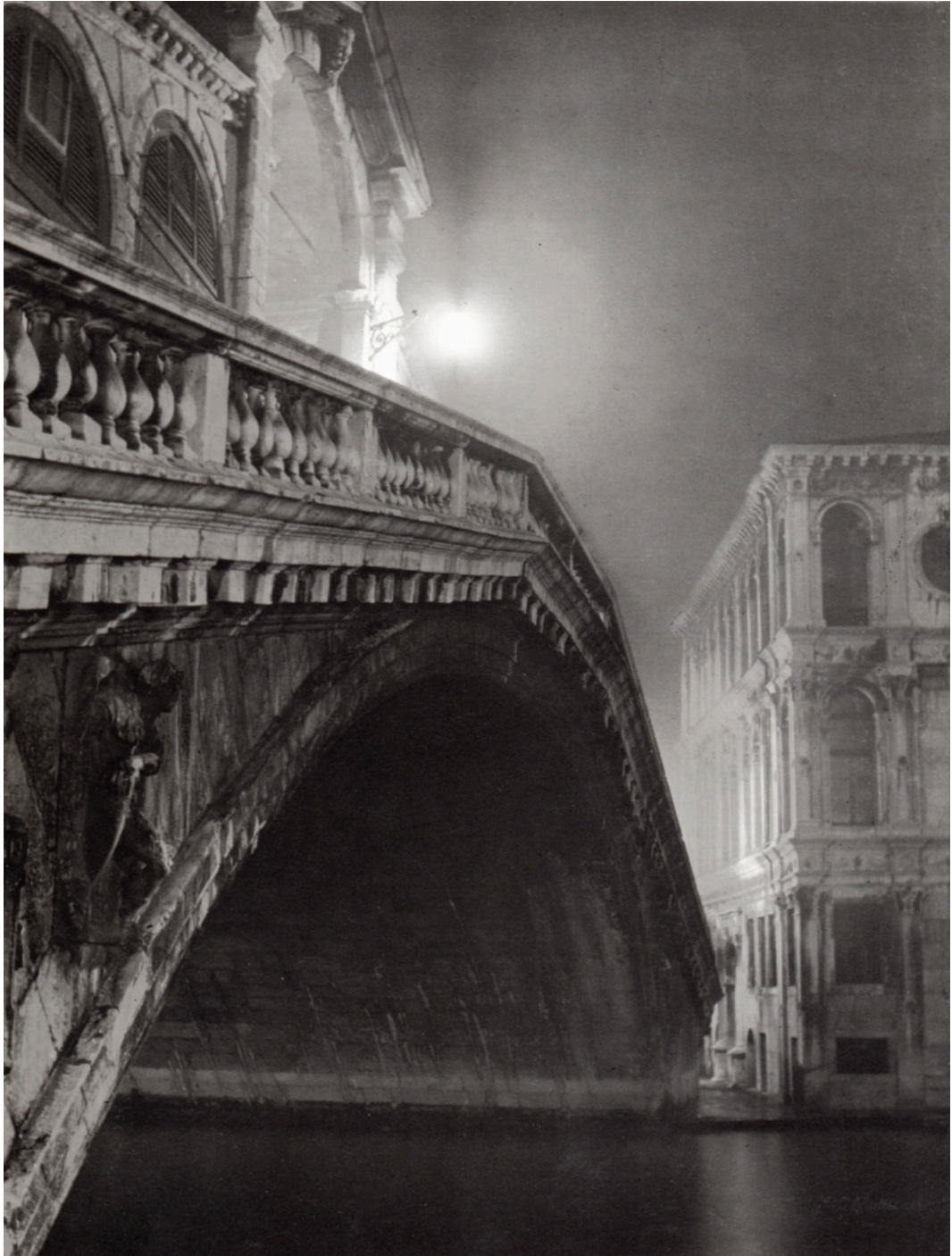
¹⁸⁶ I. ZANNIER, *Entrevista a Paolo Monti, Ferruccio Leiss fotografo a Venezia*, Electa Editrice, Milán, 1979.

¹⁸⁷ I. ZANNIER, *Entrevista a Paolo Monti, Ferruccio Leiss fotografo a Venezia*, Electa Editrice, Milán, 1979.



Ferruccio Leis, Calle, 1950.

fuerte perspectiva del puente, provoca un claro avance hacia el lado derecho de la imagen. Al mismo tiempo que las luces y el resto de la composición con el *Palazzo dei Camerlenghi* al fondo, provoca una sensación de atmósfera comprimida y asfixiante. Igualmente inquietante como tantas imágenes de este autor, es *Palazzo Ducale*. En ella las dos columnas de la Piazzetta, con un Palazzo Ducale al fondo y el león, salvaguardia de la ciudad, crean una hegemónica composición. Todo ello envuelto en la neblina, un elemento fundamental para coaligar todos los elementos de la fotografía y determinante al mismo tiempo para crear ese ambiente opresivo y misterioso que tanto gustaba a Ferruccio.



Ferruccio Leis, Ponte di Rialto e Palazzo dei Camerlenghi, 1950.



Ferruccio Leis, Palazzo Ducale, 1950.

V.2.2 Hacia mediados del siglo XX.

V.2.2.A Gianni Berengo Gardin.

Autor incansable, **Berengo Gardin** (1930) es de sobra conocido por el prolífero trabajo que desarrolló desde que entró en el mundo de la fotografía, allá por los años cincuenta. En 1954 publicó sus primeras copias y hasta la actualidad no ha dejado de trabajar. Infinidad de publicaciones, editoriales, libros, exposiciones, colaboraciones, premios, etc. confirman una increíble dedicación a la fotografía. Si son más de 210 libros los que ha publicado, sus exposiciones se cuentan por centenas en lugares tan prestigiosos como el Museo de Arte Moderno de Nueva York; también acumula premios del nivel del los World Press Photo (1963), el Premio Brassai (1990) ¹⁸⁸, etc. Pero más allá de los destacados premios obtenidos, efectivamente son sus imágenes su mejor carta de presentación. Como comentaba Italo Zannier, Berengo es “el fotógrafo más destacado de la post-guerra, aquél que ha sabido mediar con las diversas tendencias, con un cúmulo visivo que no se ha dejado condicionar del gusto del momento, (...) buscando la claridad de la mirada” ¹⁸⁹.

Su trabajo parte de una vinculación evidente con el reportaje social, en donde se concentran sus más destacadas obras. Lo que no es de extrañar, puesto que para Berengo el “verdadero ADN de la fotografía es la documentación. Yo trabajo para el archivo. Para fotografiar ciertas tradiciones que desaparecen, ciertos paisajes o arquitecturas” ¹⁹⁰. Otras temáticas que este autor ha desarrollado han sido la documentación arquitectónica así como cierta tipología de fotografía de paisaje.

¹⁸⁸ Gianni Berengo Gardin, *storia di un fotografo*, Palazzo Ducale, Genova, 2014. <http://www.mostraberengogardin.it/biografia.html>

¹⁸⁹ Gianni Berengo Gardin <https://lupifotografia.files.wordpress.com/2013/11/g-b-gardin.pdf>

¹⁹⁰ Entrevista en Rai News: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Non-sono-un-artista-io-documento-intervista-al-maestro-della-fotografia-Gianni-Berengo-Gardin-b3463ff2-b351-468f-acb5-0a62d10eb578.html>



Berengo Gardin, Venezia, 1958.

Siempre desde esa línea que pretende plasmar aquello que podría desaparecer.

313

Y a pesar de que su obra ha dado la vuelta al mundo, tiene esa consciencia de la fotografía como ventana de la realidad. Como mero trasmisor de la verdad que se desarrolla frente a él. Entendemos que es precisamente esta mentalidad la que hace que fotógrafos de su nivel nieguen tajantemente ser artistas. Es decir, ser creador de aquello que realiza. No considera sus imágenes como obras, sino como reproducciones a papel de situaciones dadas, y su labor, como ya indicaba, la de mero recolector de aquello que el tiempo terminará borrando.

Comentaba igualmente, perteneciendo a una generación que ha vivido toda su trayectoria dentro del marco de la fotografía analógica, los beneficios y perjuicios, según su criterio, de la irrupción de lo digital: “El digital como todas las revoluciones, ha traído cosas buenas y malas. Las buenas, el que la fotografía se ha hecho de todos. Lo malo es que ahora se hacen muchas malas fotografías”¹⁹¹.

Sobre Venecia Berengo desarrolló una intensa actividad fotográfica que le llevó a publicar en 1965 *Venise des saisons*¹⁹². Un referente de la fotografía social de la Venecia de postguerra. Sobre este libro el autor comentaba que le abrió muchas puertas. Siendo Suiza el país que quiso publicarlo después de que lo rechazaran en Italia “porque no era una Venecia turística, de colores, una Venecia de postal”¹⁹³.



Berengo Gardin, *Il traghetto de San Toma*, 1959.

¹⁹¹ Entrevista en Rai News: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Non-sono-un-artista-io-documento-intervista-al-maestro-della-fotografia-Gianni-Berengo-Gardin-b3463ff2-b351-468f-acb5-0a62d10eb578.html>

¹⁹² G.BERENGO GARDIN, *Venise des saisons*, La Guilde du Livre, Losanna, 1965.

¹⁹³ Entrevista en Rai News: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Non-sono-un-artista-io-documento-intervista-al-maestro-della-fotografia-Gianni-Berengo-Gardin-b3463ff2-b351-468f-acb5-0a62d10eb578.html>



Berengo Gardin, Venezia, 1960.
Berengo Gardin, Il Lido, 1959.



Berengo Gardin, Piazza San Marco, 1959.

De hecho, en su texto vemos una ciudad cotidiana, invernala, alejada de los clichés turísticos imperantes, que nos muestra la realidad social de la época. Niños jugando, gente trabajando, venecianos en vaporetto ¹⁹⁴. En definitiva, una urbe dentro de los márgenes de simplicidad y normalidad que distan de la ciudad misteriosa, mística o solitaria que otros autores propusieron. Al contrario, se trata finalmente de una *Serenissima* cercana, de ricos y de pobres. De espacios habitados, algo normalmente poco reflejado en las imágenes de la ciudad. Y alejada de la Italia pintoresca que se representaba a finales del siglo XIX.



Berengo Gardin, *Sul vaporetto*, 1960.

¹⁹⁴ La fotografía de Berengo Gardin, *Sul vaporetto*, de 1960, fue elegida por Cartier-Bresson como una de las 100 mejores fotografías de toda la historia.



Berengo Gardin, Tudy Sammartini a Palazzo Labia, 1958-60.

V.2.2.B Fulvio Roiter.

A Roiter (1926) se le conoce como el “fotógrafo de las ilusiones”. Hablamos de un artista con una larga e incansable carrera por cuyo objetivo han pasado cientos de ciudades, miles de paisajes. Ya a los veinte años comienza su periplo fotográfico, entrando poco después, sobre 1949, al círculo fotográfico *La Gondola di Venezia*. De sus trabajos en general podríamos destacar la importancia del viaje. Un itinerario que ya comenzó en 1953 cuando parte para Sicilia. Desde entonces los viajes fueron numerosos y constantes a lo largo de los años. Hablamos del viaje como espacio simbólico, como conexión con la intimidad personal, con la comunicación con el lugar visitado, lo vivido. El viaje en tanto al acercamiento a espacios determinados con la mirada curiosa y particular de un artista que se fija en aquello que se esconde debajo de las alfombras.

Su política siempre ha sido la de fijar su mirada transformadora en aquello que él convierte en belleza, en hacernos ver un momento sublime en la normalidad. Se caracteriza por el detalle de lo cotidiano, por la observación de lo escondido, de lo aparentemente menos importante. Como comentaba en una entrevista realizada por Stelio Fanzo en 2010, siempre le ha fascinado "la cotidianidad, aquello que nosotros definimos como lo banal, que llevamos dentro. No existe un repertorio de las cosas que se pueden fotografiar: es la realidad la que nos sorprende. La diferencia viene dada por el cuándo y por el cómo. Es necesario tener una especie de tercer ojo, la capacidad de coordinar el cerebro y el ojo" ¹⁹⁵.

319

¹⁹⁵ Entrevista de Stelio Fanzo, *Un gigante de la fotografía*, Mestre, 2010 http://www.nicolasaba.it/e_ep/e_ep21/Roiter.htm

Su obra está principalmente vinculada a Italia, donde retrató los espacios de Umbría, Toscana, Sicilia o la propia Venecia, representando a una Italia menor, sencilla, fuera de las grandes exuberancias. Un imaginario vinculado a esa fotografía neorrealista de sus primeras imágenes y que como corriente artística, tantas e innumerables obras produjeron en distintos campos (cine, literatura, etc.). Sin embargo Roiter no se dejó embriagar por esa filosofía con vocación sociológica del neorrealismo de la época aunque cuente en su haber reportajes sociológicos con los que estaba poco entusiasmado. Su fijación era otra: máxima nitidez, importancia del encuadre compositivo, y otros elementos. Fulvio Roiter "conserva esa singularidad de lenguaje que lo hace inconfundible en el evento, que es sobre todo visual, testimonio de encuentros, coaliciones y confrontaciones entre elementos formales, en una óptima hipótesis de espacio feliz" ¹⁹⁶.

320

Por tanto, y como estamos indicando, el viaje es pieza clave en su carrera. En ese sentido podríamos hablar del *Grand Tour* que realizó al modo de los jóvenes aristócratas ingleses recorriendo destacadas zonas de Italia en su juventud. Aunque a diferencia de estos, Roiter se concentró exclusivamente en las zonas agrícolas, obviando las grandes ciudades. Una mirada que se posó en la Italia "menor" y que dejaba ya muy atrás la *Italie monumentale* de los calotipos propuestos en 1850 por Eugène Piot ¹⁹⁷. Una Italia que se iba entonces desarrollando bajo el amparo de una nueva conciencia política de la épica neorrealista del momento.

¹⁹⁶ Cfr. AA.VV., *Fulvio Roiter*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984, pág. 60

¹⁹⁷ Cfr. *Ibid.*, pág. 5

De las características de su método de trabajo, destaca su precisión técnica. Una finura y una excelencia a la hora de controlar completamente el proceso técnico sin parangón. Y una exquisita perfección en todo lo que rodea al acto fotográfico. Pero como persona receptiva a lo bello, tenía de igual modo muy clara la importancia de los aspectos sensibles. En este sentido Roiter afirmaba que "allí donde existe sensibilidad se sucede automáticamente la aptitud técnica, pero nunca al contrario" ¹⁹⁸. Siendo por tanto, claramente consciente que la máquina sin espíritu, no era nada.

Durante su periplo vital, Roiter fue desarrollando su carrera en torno a círculos fotográficos que tuvieron en los años cincuenta su máxima representatividad. Como por ejemplo el grupo Bussola o la Unione Fotografica. Siendo esta última a la que más se anexionó. El análisis de la situación de la Italia de la época, al margen del neorrealismo, y con un aspecto poco hedonista fueron elementos que junto a la necesidad de sus miembros de expandir su radio de influencia, terminaron colocando al propio Roiter como máximo representante del grupo.

De este modo Roiter fue abriendo camino en un proyecto fotográfico global que rápidamente le reportó el reconocimiento general. Y en cuya carrera Venecia fue pieza clave. Comentábamos como Roiter ha sido el fotógrafo del viaje (comienza con Sicilia en 1953, seguida de Umbria, Cerdeña, Andalucía, Brasil, Portugal, Turquía, México, Irlanda, Túnez y África entre tantos otros). Sin embargo, Venecia ya está presente desde 1954 cuando publicó su primer libro *Venise à fleur d'eau*. A los que siguió *Venezia viva* (1973), *Essere Venezia* (1977), *Laguna* (1978), *L'Oriente di Venezia* (1980), *Carnevale a Venezia* (1981) o *La mia Venezia* (1994) entre otros.

¹⁹⁸ Cfr. AA.VV., *Fulvio Roiter*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984, pág. 6



Roiter, *La mia Venezia*, 1994.

322

La ciudad de los canales es para Roiter lo que para Cervantes el Quijote, sin el primero no se entiende el segundo. O como el propio Roiter la definió "Venecia es una bellissima chica nacida siglos atrás. Una chica de mar, y por tanto más fotogénica y más fotografiabile" ¹⁹⁹. La *Serenissima*, esa chica de la que habla es su espacio natural, su hábitat y también su gran aliada durante su carrera. Años recorriendo sus calles, retratando los aspectos que han hecho de su trabajo un signo de identidad propio y una visión si es que es posible, diferente de la ciudad lagunar. Fulvio Roiter ha conseguido erigirse como el fotógrafo de la Venecia contemporánea. Sin su trabajo es inconcebible una de las últimas representaciones

¹⁹⁹ Entrevista de Stelio Fenzo, *Ungigante de la fotografía*, Mestre, 2010 http://www.nicolasaba.it/e_ep/e_ep21/Roiter.htm

que de la ciudad tenemos en el momento actual. Siendo por tanto el máximo representante de lo que a nivel fotográfico supone la contemporaneidad de Venecia. Como señaló en su historia de la fotografía italiana contemporánea, Guiseppe Turrone en 1959, "Sin Venecia, Roiter no sería concebible (...)"²⁰⁰. En este peculiar romance entre fotógrafo y musa, vamos entendiendo como el artista identifica con gran libertad los elementos primarios vinculados a la naturaleza y a la propia historia, elementos fundamentales en la vida veneciana. Y con ellos, lo bello, lo bruñado, incluso lo sublime. Eliminando de sus encuadres, de su poemario visual, otros elementos como pudieran ser las sucias mareas altas y esos bajos inundados, el petroquímico, la miseria y en general los elementos que delimitan a ojos de Roiter lo bello. Para Roiter, Venecia ofrece esos elementos que busca en la realidad: "el equilibrio, la claridad, la elegancia (...)"²⁰¹ entre otros.



Roiter, La mia Venezia, 1994.

²⁰⁰ Cfr. AA.VV., *Fulvio Roiter*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984, pág. 58

²⁰¹ Cfr. *Ibid.*, pág. 58

Cuando en 1954 publica *Venise à fleur d'eau*, el autor presentó una ciudad alejada de la monumentalidad. Buceó entre las calles de la ciudad retratando momentos fugaces de la cotidianidad. De este primer proyecto destaca la importancia de la luz, de las superficies y en general de esas estructuras gráficas que la piedra, de la mano del agua salada que la rodea, va conformando con el paso de los años. Y todo con una clara metáfora que mostrar mediante ello, una especie de cartografía vital de sus ciudadanos. De este modo, Roiter propone hablar partiendo del detalle, para pasar al global. Es decir, concentrarse en la superficie mínima para mediante ella, como si de cicatrices se tratara, establecer un vínculo con la vivencia humana. Sobre la luz comentaba que intenta encontrar mediante ella el significado de las cosas. Y de la técnica indicaba que "no basta la cámara: no es el objetivo a sugerir, es el ojo el que tiene que ver y hacer de manera que la máquina obedezca, traduzca aquello que el ojo ha visto. Enseñar a fotografiar no es el problema, enseñar a ver es lo difícil"²⁰².

Es la Venecia positiva, fresca, feliz, colorida. El autor habla de una ciudad amable, misteriosa, viva, cotidiana. En última instancia alejada de la miseria vital. O en las propias palabras de Roiter "Creo en la virtud terapéutica de lo bello, en su valor taumatúrgico"²⁰³. Aunque no sin dejar entrever a pesar de todo, cierto halo de tristeza o melancolía. Ya lo decía Peter Pollack "Roiter prefiere fotografiar su ciudad bajo la lluvia, cuando el cielo y el mar se funden en grises tenues, y los paraguas, los edificios y los hombres ofrecen intensos acentos negros con los que concluir la composición (...)"²⁰⁴.

²⁰² Entrevista de Stelio Fenzo, *Ungigante de la fotografía*, Mestre, 2010 http://www.nicolasaba.it/e_ep/e_ep21/Roiter.htm

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Cfr. AA.VV., *Fulvio Roiter*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984, pág. 59



Roiter, La mia Venezia, 1994.

De entre todas sus obras dedicadas a la ciudad hemos escogido *La mia Venezia* por tratarse de una selección que representa una segunda etapa en este acercamiento fotográfico a su ciudad. Destaca por la importancia que tiene la fotografía a color. En sus fotografías, el autor experimentó con las imágenes de su diorama maquetadas y presentadas a modo paisajístico con un formato por tanto horizontal. En sus páginas encontramos la fascinación por el lugar común y esa exaltación de la Venecia sublime (fachadas de los palacios clásicos, atardeceres de colores intensos, imponentes imágenes de la laguna) así como un seguimiento del veneciano en actividades de pura cotidianidad (con los niños, en el vaporetto, saliendo de clase, comprando, gondoleros en reposo, etc.). Todo ello en un contexto donde se mezclan vistas aéreas, turistas y pequeños detalles que muestran en su globalidad una ciudad serena, silenciosa, de espacios tranquilos y poco bulliciosos.

326



Roiter, *La mia Venezia*, 1994.



Roiter, *La mia Venezia*, 1994.
Roiter, *La mia Venezia*, 1994.

V.2.1.C Franco Fontana.

328 *“Mi operación de búsqueda consiste en aislar, en el espacio y el tiempo, lo que normalmente se pierde y se mezcla en la infinidad de detalles. Este trabajo (...) responde a una exigencia interior: hallar una unidad armónica mediante la supresión de todos los elementos que estorban. Nace así una "imagen" construida sobre sutiles relaciones de espacio, forma, dibujo y color. (...) Los sujetos que fotografío constituyen el pretexto para comunicar experiencias interiores, y es mi historia lo que transparenta a través de ellos. (...) La objetividad está siempre abocada a equivocarnos”.*²⁰⁵

Con esta declaración de intenciones del propio Fontana (1933) podemos entender el arranque inicial de toda su obra. Este autor, otro artífice de la imagen veneciana, creó un modelo con el que hizo escuela y se abrió a la abstracción fotográfica. No se puede comprender su trabajo sin una mente abierta dispuesta a entender la fotografía como algo más que el reflejo de aquello que nos rodea. Para Fontana se trata de un acto de fe en el que lo encuadrado deja de ser lo que es para transformarse en un cúmulo de sensaciones, de colores, de sentimientos. Coetáneo de Roiter, Fontana consiguió con sus imágenes doblegar la realidad, extrayendo de ella no la mera representación, sino su propia abstracción. En este sentido, el espectador que se adentra en su obra, pasa de ser un observador, de reconocer aquello fotografiado, a desarrollar una mirada más crítica.



Franco Fontana, Los Ángeles, 1991.

Como comentaba Bonito Oliva, "la fotografía nos tenía acostumbrados a una actitud de puro reconocimiento, asentada en la introducción, al margen de la afectividad, de una mentalidad que parece basarse más bien en el cálculo de las cosas y arrancar la piel a la realidad. Un lugar común que asigna a la fotografía el espacio de una cruel objetividad, el sentido de una práctica quirúrgica que secciona, corta y extrae el detalle de la red de relaciones con el mundo"²⁰⁶. Hablamos por tanto de ese mismo mundo de posibilidades que el trabajo de Fontana plantea, alejado de la ventana fotográfica. Por tanto una fotografía entendida no como "el estudio de una realidad positiva", sino como "la búsqueda de una verdad ideal llena de sugestión, misterio y fantasía". Porque en palabras de Fontana "fotografiar es poseer, es un acto de conocimiento y de posesión profunda. La fotografía no debe reproducir lo visible sino que debe hacer visible lo invisible"²⁰⁷.

330



Franco Fontana, Mediterraneo, 1988.

²⁰⁶ Cfr. AA.VV., *Franco Fontana*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, pág. 4

²⁰⁷ Franco Fontana. *Luz del paisaje*, IVAM, Valencia, 2011, <http://www.ivam.es/exposiciones/franco-fontana-la-luz-del-paisaje-2/>

En las temáticas de este artista tienen especial importancia los paisajes, tanto los rurales como los urbanos. Y con su juego de realidades diversas abre la puerta a la subjetividad interpretativa. Es entonces cuando la geometría y la narración se entremezclan con un lirismo indefinido que convierten en una experiencia imaginativa la observación del objeto.

El acercamiento de Fontana a la fotografía se fue perpetrando de manera tardía. Ya entrado en la treintena, y sin conocimientos específicos en el ámbito de la historia del arte, de la pintura o las bellas artes, comienza de manera autodidacta a desarrollar su carrera. En apenas tres años encontró el reconocimiento a su trabajo que comenzó a exponer en diversas galerías. En estas primerizas propuestas Fontana ya va dejando claro su interés por el color así como ese iniciático estudio conceptual y de la representación que será posteriormente elemento determinante en su obra, junto al estudio sobre la luz, la forma y el espacio. Su salto internacional se produce tras exponer en la galería Die Brücke en Viena en 1972. Durante los años posteriores, Fontana indagará en un estilismo puro, con perspectivas descentralizadas y ajenas a las que desde el Renacimiento se habían impuesto en todo el mundo occidental. Encuadros donde la distancia entre los elementos es alterada sin mantener una lógica colocación. Enfoques pues frontales, transversales, oblicuos, etc. siempre en función a la necesidad de la toma. Así ahonda en la idea de ignorar el detalle repetitivo para crear una dinámica en un racionalismo en el que solo lo más importante es considerado. Sus siguientes pasos le llevarán a cambiar la orientación de su carrera, adentrándose en otros ámbitos de la fotografía. Es entonces cuando durante los últimos años de la década de los setenta comenzará a desarrollar una serie fotográfica vinculada al desnudo femenino. Posteriormente trabajó

en secuencias fotográficas vinculadas a la arquitectura urbana usando mucho la polaroid en Los Ángeles, Nueva York o Valencia.

En este contexto, y sobretodo con esta estética, encontramos la Venecia que fotografió Fontana. En *Presenze Veneziane*, libro dedicado a la *Serenissima* y publicado en 1980, el autor nos muestra una urbe de intensidades cromáticas destacadas. Colores fuertes, cargados de simbolismo, con el grado de semi-abstracción de las imágenes de este peculiar autor. Un recorrido principalmente estético, donde no hay espacio para las críticas, como en el caso de las fotografías de Toscani. La propuesta de Fontana nos dejó una ciudad magnética y exótica, donde los palacios proyectaban una imagen irreal. Con cierto contenido onírico por lo extravagante incluso de la propuesta.

332



Franco Fontana, *Presenze veneziane*, 1980.



Franco Fontana, Presenze veneziane, 1980.

V.2.3 Finales del siglo XX y la Serenissima:

V.2.3.A Oliviero Toscani.

Artista, fotógrafo, diseñador, publicista, ideólogo, Oliviero Toscani (1942) es uno de los fotógrafos y comunicadores más conocidos de finales del siglo pasado. Su trabajo está fuertemente ligado a la publicidad, con propuestas realizadas para numerosas publicaciones y marcas: Chanel, Prenatal, Toyota, Elle, Vogue, GQ, etc. forman parte de sus clientes. Aunque de todas sus campañas aquellas por las que se le conoció mundialmente fueron las realizadas para Benetton. Cuando comenzó a trabajar para la marca, nadie podía imaginar que sus fotografías terminarían trascendiendo la ropa, la marca que representaba, para crear un estilo inconfundible, fotografías de un profundo poder reivindicativo, que terminarían siendo iconos. Fue durante los años 1982 y 2000 cuando forjó la identidad de Benetton, haciéndola conocida en todo el mundo. Durante estos años las campañas golpearon las conciencias a lo largo y ancho de todo el planeta. El racismo, el sida, la pobreza, la guerra, la anorexia, la violencia machista o la religión, fueron parte de los temas que Toscani fue desgranando con un estilo sencillo pero terriblemente directo, claro y rotundo. De él se decía entonces y ahora que es un provocador, a lo cual siempre respondió que ve “las cosas con un punto de vista diferente a la normalidad y por eso se dice que soy un provocador”²⁰⁸.

En estos años nace Colors Magazine, la primera revista global

208 Entrevista de A. GARCIA DE LA RIVA a Oliviero Toscani, El País, La Rioja, Julio 2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/14/actualidad/1342288973_789434.html

del mundo. Una revista concebida y dirigida por el mismo Toscani desde 1990, donde número tras número desarrollaba diferentes temas, que potenciaron su imagen de creativo y conocedor absoluto del medio fotográfico y del mundo publicitario.

Igualmente creó y dirigió solo tres años después Fabrica, un centro de investigación donde desarrolló una labor destacable dentro de la comunicación moderna. Una carrera imparable donde hay que sumar el proyecto *Razza Umana* desde el 2007, una especie de torre de Babel con el que está fotografiando a miles de personas de todo el mundo desde hace más de 8 años. “Estoy haciendo – decía para El País en 2010– un retrato de la raza humana, fotografiando rostros anónimos que me encuentro por la calle”²⁰⁹. Por otra parte, desarrolla actualmente *Nuovo Paesaggio Italiano*, entre otros. En definitiva una carrera incansable la de este comunicador socio honorario del Comitato Leonardo y de la European Academy of Sciences and Arts, y que posee el título de Académico de Honor de la Academia de Bellas Artes de Florencia ²¹⁰.

335

De sus múltiples trabajos, nos interesa para esta investigación el desarrollado en el número 33 de la revista Colors. Fue en ese número donde se efectuó un monográfico fotográfico sobre la ciudad de Venecia, lugar que Toscani conocía perfectamente. Fue una publicación muy comentada que levantó una gran expectación. Toscani se adentró en el mito de la ciudad desarrollando un camino contra lo que en esta investigación hemos señalado como uno de los grandes problemas de la ciudad: el turismo masificado e ingente que inunda la *Serenissima*. Todo el número es una campaña contra

²⁰⁹ Entrevista de M. PEREZ PONS a Oliviero Toscani, El País, Barcelona, Julio 2010, http://elpais.com/diario/2010/07/16/catalunya/1279242448_850215.html

²¹⁰ Datos extraídos de Oliviero Toscani Studio, <http://www.olivierotoscanistudio.com/it/biografia.html>

ese turismo que despersonaliza la ciudad y que tantos problemas de convivencia produce entre los venecianos. Ya la portada es toda una declaración de intenciones. En ella una turista es literalmente enterrada bajo un manto de palomas que parecieran devorarla en plena plaza de San Marcos.

Pero Toscani no dudó en recrear una imagen de la ciudad muy crítica ya no solo con este tema. En ese número de *Colors* envolvía en el descrédito la basura, la mediocridad, la despersonalización de toda la ciudad. Fue así como a lo largo de la publicación, Toscani mostró una cara completamente diferente de la ex *Repubblica*. Esa que por aquellos entonces ensalzó esa creciente representación de la Venecia podrida, plegada sobre sí misma, sometida a las grandes marcas de comida rápida, de ropa, despersonalizada y de una economía esclava del turismo. De este modo fue decapitando las caras de la ciudad una detrás de otra. La Venecia del amor y del romanticismo la representó con dos perros en pleno apareamiento en mitad de la plaza San Marcos, no dudó en hacer hincapié en la venta de los palacios, en mostrar un Canal Grande como parte de un parque temático donde los palacios son literalmente de cartón piedra. Un compendio de souvenirs como objetos últimos representativos de la ciudad. La cara real de un carnaval falso y desgano.



Toscani, Colors n°33,Venice, 1999.
Toscani, Colors n°33,Venice, 1999.
Toscani, Colors n°33,Venice, 1999.

En definitiva, la representación más crítica y en las antípodas del imaginario fotográfico de la mayoría de los que han retratado a la ciudad. Una visión que no dio concesiones.

*“¿Por qué Venecia? Bienvenido a Venecia! Venecia en Las Vegas. Venecia en Tokio. Venecia en Bruselas. Venecia en Londres. Venecia en China. Venecia en la televisión. Venecia no tiene derechos de autor, ha sido clonada. No hay necesidad de ir a Venecia, en Italia, para decir que has estado allí. Colors nos cuenta cuánto cuesta no hacer nada en Venecia, e incluso la forma de conseguir su eterno descanso en la Serenissima”.*²¹¹

339

V.2.3.B Martin Parr.

*“[...] llovía sobre las callejuelas de Venecia, sobre las plazas repentinamente desiertas en cuyos soportales se amontonaban los turistas despavoridos, con sus gorritos de trapo y cascabeles, consternados ante el desfile vertical de lluvia, que les estropearía los carnavales, o el simulacro de carnavales que las autoridades organizaban, para allegar divisas”.*²¹²

341

La vida que reflejan las imágenes de Martin Parr (1952) desde hace décadas es fascinante. Un universo estratificado vinculado a las vacaciones, al turismo, a la cotidianidad, a los clichés, a lo kitsch, a la masa, al momento del descuido, a la clase media, a sus prejuicios, a los excesos de la riqueza, etc. Elementos todos ellos que el autor ha convertido en marca de su trabajo, y que *a grosso modo* son los ingredientes con los que también ha cocinado a la capital véneta.

²¹² J. M. DE PRADA, *La tempestad*, Planeta, Madrid, 1997, pág. 144



Martin Parr, Venice, 2005.
Martin Parr, Venice, 2005.

Con este marco, Parr entró, no sin dificultad, a formar parte de la agencia Magnum en 1994. Años de discusiones y votaciones en los que fotógrafos como el mismísimo Cartier-Bresson se oponían claramente a que alguien como Parr y su obra formaran parte de una agencia que se considera la élite de la fotografía mundial. Entendían aquellos que lo rechazaban, que la línea de pensamiento de la agencia no era secundada por el documentalismo que desarrolla Parr. Sin embargo, fue aceptado y eso ayudó a expandir más su discurso. Lo cual no conllevó una disminución del enfrentamiento que la crítica tenía contra este autor por la elección de los grupos sociales y sus estilos de vida en sus imágenes. Sin embargo, a pesar de ciertas reticencias y de miradas a veces demasiado superficiales de su itinerario, su obra es “compleja, enigmática y paradójica hasta el extremo”²¹³.

Parr se presentó nuevamente en Venecia un año después de su incorporación en la agencia, para volver a destripar los mitos de la ciudad, para “hundir” el patetismo sentimentaloides del Puente de los Suspiros, la belleza de la plaza San Marcos, etc. Y lo hizo retratando la actividad y el itinerario del turista que visitaba los espacios elegidos. Es decir, unificando o comparando la cara anónima del turista de masas, en lugares como Venecia, donde ha vuelto recientemente para encuadrar su mirada irónica, muchas veces sarcástica, siempre mordaz y con un profundo y particular sentido del humor (y del ridículo). Su relación con la Serenissima ha conllevado un afianzamiento de esa imagen proyectada en las últimas décadas de ella. Nos referimos a la misma que, como hemos analizado, proponía Oliviero Toscani: la del turista grotesco, gregario y consumidor inagotable que la inunda tanto o más que las aguas que

²¹³ Martin Parr. *Fotografías 1971-2000*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003, <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/martin-parr-fotografias-1971-2000>



Martin Parr, Venice, 1990.

la acosan. Con Toscani coincide incluso en una de las imágenes más características y metafóricas de la portada de Colors y que también ilustra estas páginas. La de las palomas que parecieran querer devorar a un impertérrito turista. Turistas finalmente que han sido también la base de nuestra propia propuesta fotográfica aunque con claras diferencias conceptuales.

El proyecto de Parr refleja por tanto el *modus operandi* del turista de clase media a nivel general. Y de entre todas las ciudades donde ha dirigido su objetivo no podía faltar Venecia, unos de los puntos neurálgicos de esta actividad. Aquí ha producido trabajos como indicamos, que sin duda los sujetos “protagonistas” de sus disparos, no utilizarían para completar sus álbumes fotográficos. Porque este artista busca aquello que todos escondemos: el momento de pausa, de hastío, de cansancio. Ese momento desechable en el que ni siquiera reparamos. Eso es lo que Parr focaliza, el instante inoportuno. Acompañado con fuertes dosis de humor y crítica. Es, como lo definió María Sánchez, “el niño de la pelotita, el fotógrafo molesto”²¹⁴. Su fotografía nos plantea personajes esperpénticos que nos resultan entre ridículos y divertidos. Entre entrañables y patéticos.

214 M^a SÁNCHEZ, El fotógrafo británico Martin Parr “Soy un hipócrita”, Cultural, El País, 2010, http://historico.elpais.com.uy/suple/cultural/12/01/27/cultural_620371.asp



Martin Parr, Venice, 2005.
Martin Parr, Venice, 2005.



Martin Parr, Venice, 2005.

Martin Parr, Venice, 2005.

En este contexto, el objetivo de Parr se detiene en esas situaciones que acrecientan el sentido ridículo, caricaturesco, incluso grotesco de sus protagonistas. En ese consumo masivo y devorador del que hablábamos y que, en lo referido a la fotografía, Sontag ya apuntaba en ese uso desmedido por parte de estos individuos. De todo esto Venecia sale de la partida tocada en su dignidad. Los turistas que la invaden la mancillan, la transforman en ese reiterado parque temático. En un gran centro comercial en donde solo tiene cabida la marabunta de visitantes que hacen de sus calles y plazas una auténtica feria. Es así como vemos a oleadas de japoneses, a grupos enteros caminar pesadamente detrás de la flor falsa de un guía, a otros cansados durmiendo, o comprando recuerdos, o comiendo, etc. Todos ello con colores fuertes y luminosos marca de la casa Parr. Una manera de captar la atención del espectador y de hacernos creer que por debajo de sus fotos sólo pareciera existir un simple “impacto de color, el chiste y lo kitsch. (Sin embargo) su fotografía consta siempre de varias capas y su reflexión, disfrazada de gag, es profundamente crítica y pesimista”²¹⁵, como apuntaba Sánchez.

215 M^o SÁNCHEZ, *El fotógrafo británico Martin Parr “Soy un hipócrita”*, Cultural, El País, 2010, http://historico.elpais.com.uy/suple/cultural/12/01/27/cultural_620371.asp



Martin Parr, Venice, 2005.

V.2.3.C Luca Campigotto.

Veneciano de nacimiento Luca Campigotto (1962) ha recorrido numerosos lugares fotografiando con su peculiar mirada la singularidad de ciudades como Nueva York, Londres, Nápoles, Roma o la misma Venecia. Como Roiter, su itinerario le ha llevado por diversos lugares en viajes donde ha podido confrontar su cámara con los espacios visitados (y vividos). De Venecia cuenta en su haber con diversos proyectos. Tres de ellos simbolizan claramente su visión de una ciudad que conoce a la perfección y de la que sabe las dificultades referidas a su reiterado argumento. De sus propuestas las tres que más impacto produjeron fueron *Venecie The Arsenal*, *Venice The Stucky* y su *Venetia Obscura*.

350



Campigotto, Venetia obscura, 1995.

Nos hemos centrado en el trabajo de Campigotto por varios motivos. De un lado, como Roiter, su pertenencia a una comunidad con una historia y unas raíces que afloran en sus obras y que le hace relacionarse con el mundo de un modo particular (“Como todo veneciano, cuando era niño, descubrió su sed de mundo con un viaje al extranjero. Destino: “el primer gran gimnasio de lo infinito, el Lido”²¹⁶). Por otra parte nos ha interesado su perfil, además de fotógrafo, como escritor e historiador de arte moderno. Y ese espíritu viajero, que también define el itinerario de su paisano Roiter, contando con numerosos viajes en los que fotografió lugares como Londres, Nueva York, Marruecos, Chile, Irán, etc.). Todo ello, así como sus referencias fotográficas (Carlo Naya, entre otros).

Venetia Obscura fue una de las primeras y más importantes propuestas de Campigotto. En ella decidió adentrarse en el análisis y observación de su ciudad natal en plena noche. Un trabajo que desarrolló con una cámara de gran formato de placas, lo que le permitió poder captar con gran detalle las zonas en penumbra. La escasez lumínica en una ciudad únicamente alumbrada por las farolas y la limitada luz lunar, conllevó inevitablemente exposiciones largas. En este sentido comentaba en una entrevista a Susanna Legrenzi que había decidido el uso de este tipo de equipo ya que trabajar de este modo era “como ir a pescar: veinte minutos de exposición, en el silencio de una ciudad desierta, acompañado solo por el tiempo lento y ceremonioso del hacer de otro tiempo”²¹⁷. Ese hacer de antaño que Campigotto conoce perfectamente y que desarrollaron los viejos maestros del siglo XIX. En este sentido

216 S. LEGRENZI, *Venezia di ferro e di lame*, *lo Donna, Italia*, abril 2006, http://www.lucacampigotto.com/TESTI/legrenzi_it.html

217 S. LEGRENZI, *Venezia di ferro e di lame*, *lo Donna, Italia*, abril 2006, http://www.lucacampigotto.com/TESTI/legrenzi_it.html

Aldo Iori, analizando *Venetia Obscura*, le atribuye a Campigotto referencias tales como la pintura de Bellotto o Tiepolo en esas referencias de pertenencia e identidad de la que hablábamos al inicio²¹⁸.



Campigotto, *Venetia obscura*, 1995.

En *Venetia Obscura*, Campigotto no utilizó las técnicas “engañosas” usadas en un trabajo muy similar y que ya referenciamos en esta investigación (*Venezia al chiaro di luna* de Carlo Naya) . Éste,

218 A. IORI, Luca Campigotto, la nostalgia nell'incontro, *Lettera Internazionale*, Semtiembre 2010, <http://www.lucacampigotto.com/TESTI/iori.html>

dadas las limitaciones técnicas de la época optó por una treta para conseguir fotografiar la urbe en una aparente nocturnidad (véase el capítulo Hacia los albores de la fotografía: *Ottocento* veneciano de esta investigación). Campigotto con el desarrollo lógico de las cámaras actuales (incluyendo las de gran formato de placas) realiza y propone una ciudad vacía, silenciosa y únicamente iluminada por las farolas. Si en la de Naya encontramos un entorno fantasmagórico y onírico con ciertos virajes de color monocromático, la *Venetia* de Campigotto en blanco y negro, y fuertes claroscuros, toma un cariz muy inquietante al observar la ciudad actual en esas condiciones. En este sentido las descripciones de Matvejevic en su viaje a la ciudad a principios del presente siglo, definía la llegada de la noche de este modo:

*“La luna, sin embargo, con su aparición, devuelve sus contornos a los paisajes, más débiles que los que tenían antes, y sombras, más difusas que las que acaban de desvanecerse. La luz se reduce a reflejos”.*²¹⁹

353



Campigotto, Venetia obscura, 1995.
Campigotto, Venetia obscura, 1995.

Porque si en la *Serenissima* de Naya encontramos un lugar como indicamos, surrealista por sus nubes y la extrañeza que produce esa iluminación, la sensación que pareciera despertar el resultado de Campigotto es completamente diferente. De entrada porque la misma ciudad y el concepto que ahora tenemos de ella, es claramente disparejo a la de Naya. Observando su propuesta no vemos una ciudad que duerme. No es el ambiente lógico de un lugar que dado el horario, se encuentra descansando. Por el contrario, ese aspecto, el de las últimas máscaras que se han formado de la capital véneta como una mera escenografía, es la que esta proposición proyecta. Es decir, un espacio público que al caer la noche, se vacía. Como una zona de oficinas o como un parque de atracciones que cierra sus instalaciones al caer la tarde. Es especialmente interesante conceptualizar las imágenes que nos propone desde esta órbita, ya que nos dibujan perfectamente el perfil de un cadáver.

Por tanto se trata de una metrópolis que a pesar de todos los esfuerzos por relanzar la ciudad, está hueca. Sin embargo el propio autor habla de un imaginario diferente en el que las “raíces se hunden siglos atrás: son flash vinculados a una república que surca los mares, juega *azzardo*, trabaja en el Arsenal de la noche al alba. Detenerse en Gaggandre con ese aire inmóvil ha sido una experiencia casi mágica, como descubrir la fuerza escondida en los rincones menos conocidos como Rio dei Mendicanti”²²⁰. También Giulia Borgese habla de una Venecia cuyo descanso pareciera producir “un sueño más profundo que en cualquier otra ciudad”²²¹. Un momento en el que mientras todos reposan, la piedra que hace de Venecia esa ciudad incomparable, late.

220 S. LEGRENZI, *Venezia di ferro e di lame*, *lo Donna*, Italia, abril 2006, http://www.lucacampigotto.com/TESTI/legrenzi_it.html

221 G. BORGESE, *Sussurri di pietre nelle notti veneziane*, *Corriere della sera*, Italia, diciembre 1995, http://archiviostorico.corriere.it/1995/dicembre/31/Sussurri_pietre_nelle_notti_veneziane_co_0_95123112389.shtml



Campigotto, Venetia obscura, 1995.

A este trabajo hay que sumar su acercamiento monográfico al Arsenal y al Molino Stuky. Otras dos propuestas fundamentales para tener una imagen global de cómo este fotógrafo visualiza la ex *Repubblica* veneta. En ellos prima la manera de gestionar la imagen, el encuadre, el tema, etc. en ese deseo de representar el espacio seleccionado. Las imágenes del Molino Stuky de Campigotto, realizadas tras el incendio de 2003, fueron una metáfora de la situación de dejadez que vivía la ciudad. Este incendio revivió en la sociedad veneciana la tragedia que supuso otro provocado en 1996 que destruyó completamente el teatro de La Fenice, todo un símbolo de aquella época dorada de la ex *Repubblica*. El molino fue construido en el siglo XIX para albergar la que llegó a ser la mayor fábrica de pasta de Italia, cuyo propietario fue Giovanni Stucky. De estilo neogótico y realizado con ladrillo visto, el aspecto final se lo dio el arquitecto Ernst Wullekopf que hizo numerosas ampliaciones. Esta mole de ladrillo visto, quedaba frente a Venecia. El incendio que se produjo durante los trabajos de restauración y que devastó parte del edificio, paralizó el proyecto y envolvió todo el conjunto en una nube de incertidumbre. Actualmente el molino ha sido restaurado completamente y alberga un gran hotel de lujo.

357

La selección de imágenes del Arsenal son, a diferencia de las dos anteriores, en su totalidad a color. En ellas como en todas las anteriores, encontramos un paisaje arquitectónico vacío de vida. Espacios en estos dos últimos casos, que además son la síntesis del deterioro, de los lugares en desuso. Algo muy representativo de la imagen que la ciudad ha ido proyectando en los últimos veinte años.



Campigotto, Molino Stucky, 1998.

V.3 Venecia, hormiguero turístico.

V.3.1 La tarjeta postal.

En todo este camino, la imaginería vinculada a la fotografía de postal y a la de “recuerdo” tiene una importancia destacable. Y su gran desarrollo está claramente vinculado al auge de la figura del turista. Sin él no se podría entender el periplo que este tipo de representación visual ha tenido a lo largo de los dos últimos siglos. Especialmente desde los años setenta del siglo pasado en adelante. Pero del mismo modo, tampoco podríamos comprender ni imaginar, más concretamente, a la ciudad de Venecia sin ellos. El turismo, esa “plaga” cada vez mayor, es alimentado cada día de una manera más industrial y masiva. Ya hicimos unas breves referencias a la actividad del turismo en el ámbito veneciano. En estas páginas vamos a profundizar en esa figura y en el impacto que ha tenido en las máscaras de la ciudad.

El turismo como tal tiene su trayectoria dentro de la historia de la humanidad. Aunque *a priori* podamos entenderlo como una figura vinculada a la contemporaneidad, sus antecedentes profundizan siglos atrás. En todo caso, ciertamente fue durante el siglo XIX cuando toma el cariz actual fruto de eventos como la Revolución industrial. Viajes vinculados a motivaciones relativas al ocio, la cultura, el reposo, negocios, etc.

Ya desde la Edad Antigua, ha habido ciertos desplazamientos de personas vinculados con lo que podríamos llamar embrión del turismo actual. Por un lado, tanto en la Grecia clásica como en tiempos del Imperio Romano, se producían movimientos vinculados a diferentes aspectos, como por ejemplo a las peregrinaciones

religiosas y a la celebración de los juegos olímpicos en el caso de Grecia, o los viajes relacionados con las idas y venidas a las villas marítimas o los teatros y demás espectáculos del imperio. Estos podrían decirse fueron los principales movimientos poblacionales vinculados, digamos, a viajes de “placer”.

En este periplo historicista, ya en el período que abarca todo el largo espacio de la Edad Media y la Edad Moderna hubo un desarrollo parcial de estos desplazamientos. La primera fue una época estática. Sin embargo, destacarían principalmente las grandes peregrinaciones que por parte de la religión islámica y cristiana se dieron. Nos referimos a los producidos a la Meca por una parte, o por otro lado, los realizados por el Camino de Santiago, y en el caso veneciano, las importantes expediciones hacia Tierra Santa. En la segunda, ya en plena Edad Moderna, hay un despegue del turismo más o menos tal y como lo conocemos en la actualidad. Empiezan a construirse los primeros hoteles, se producen las grandes expediciones marítimas, o se empiezan a desarrollar actividades relativas a tratamientos en centros termales, uso de los baños de barro, etc. Es en este momento cuando surgen por otro lado, los viajes del Gran Tour que ya comentamos en capítulos anteriores. Es decir, los largos viajes de tres a cinco años que cumplían con ese ritual iniciático en la formación de la joven aristocracia británica. Viajes por países europeos en búsqueda de experiencias y un bagaje cultural, político y social que se presuponía fundamental para quienes más tarde querrían capitanejar los gobiernos ingleses.

Sin embargo, es durante el siglo XIX, ya en plena Edad Contemporánea, cuando se desarrolla claramente el turismo. Un viajero motivado por el puro placer de conocer y descansar. Fue durante este espacio de tiempo, plagado de grandes cambios

económicos, científicos y sociales, en el que se produjo una importantísima transformación en la sociedad de la época que favoreció el crecimiento del turismo tal y como lo conocemos. Una expansión económica fruto de la Revolución Industrial, la irrupción de la máquina de vapor y por tanto del desarrollo del tren y los barcos a vapor y de una burguesía más acaudalada, que propició su auge. A partir de aquí aparecieron las primeras agencias de viajes (Thomas Cook and Son ²²²), los pagos mediante emisión de cheques de viaje por parte de American Express ²²³ o el que es el considerado el padre de la hostelería moderna César Ritz.

Tras las dos Guerras Mundiales, y el desarrollo del automóvil y los autocares y los consiguientes retrocesos por los eventos bélicos, el boom del turismo explota a partir de los años cincuenta del siglo pasado. De ahí en adelante se produjo una carrera cada vez más frenética. Tanto por el desarrollo de los medios de transporte y los tours operadores como por la ampliación de la red de carreteras, las aerolíneas, etc. Con diferentes momentos de estancamiento, tanto por recesiones económicas o guerras (Irak, los Balcanes, etc.), el turismo y todo lo que lo rodea (aerolíneas de bajo coste, el uso de Internet, etc.) ha ido creciendo constantemente entrando a formar parte de las políticas de los países como pieza fundamental para la economía de muchos de ellos.

Venecia es uno de esos paradigmas del turismo. En ella el desarrollo del último turismo, el de masas, ha convertido a la *Serenissima* en una ciudad sitiada en la actualidad por esta actividad. Sus habitantes reniegan tanto de las mareas humanas (una media

²²² <https://es.wikipedia.org/wiki/Turismo>

²²³ *Ibid.*

de 22 millones al año ²²⁴) como de los problemas que acarrearán estas marabuntas: el coste medioambiental, la alteración de la vida cotidiana y los constantes casos de corrupción que golpean a la ciudad, como consecuencia de la nefasta coordinación de las grandes inversiones para intentar paliar los problemas de la urbe (como los vinculados al proyecto Mose de retención de las mareas altas). Sin embargo es la primera actividad comercial de la misma, y a ella están obligados casi todos aquellos que viven en el entorno de la ciudad lagunar. Su subsistencia depende ya casi en exclusividad de la actividad turística. Ya lo describía Barilli en su libro:

362

*“La iglesia de San Marcos no hace otra cosa que engullir y vomitar centenares de respetuosos visitantes; otro tanto hace el Palacio Ducal. Las góndolas chupan turistas a toda prisa y, sobrecargadas, hacen que el agua de los canales esté casi al límite”.*²²⁵

²²⁴ M. FERNÁNDEZ Y P. ORDAZ, *La corrupción y la expansión del turismo dan la puntilla a Venecia*, *El País*, Venecia, 2014. http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/07/actualidad/1402158617_679211.html

²²⁵ R. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952, pág. 116



Roiter, *La mia Venezia*, 1994.

Este turismo masificado ha conllevado unas cifras astronómicas para una única ciudad. Los datos hablan por sí mismos: 22 millones de turistas al año. La especulación que tanta demanda comporta, ha supuesto unas tasas de “deserción” de vecinos sobrecogedoras. De 174.800 en el año 1951, a los 56.000 vecinos en la actualidad según datos de El País ²²⁶. Normal, si nos atenemos a los datos que indican que el metro cuadrado está situado entre los 6.000 mil y 8.000 mil euros. Mientras millones de turistas abarrotan las arterias principales de la ciudad, muchos barrios son una sombra desoladora: ya no hay vecinos, ni niños jugando, ni vida cotidiana. A esto se suma la homogeneidad de los trabajos que Venecia oferta

²²⁶ M. FERNANDEZ Y P. ORDAZ, *La corrupción y la expansión del turismo dan la puntilla a Venecia*, El País, Venecia, 2014. http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/07/actualidad/1402158617_679211.html

actualmente: o camareros o mucamas. La *Serenissima* dijo adiós hace tiempo a los profesionales del mármol, del vidrio, oro, etc. relegados a algunos pocos talleres que sobreviven en la actualidad.

*“Los extranjeros se habían agolpado sobre Venecia y la habían arañado con sus zarpas, o se habían obstinado en redimirla de su decadencia”.*²²⁷

364



Postal anónima, Piazza San Marco, fecha indeterminada.

²²⁷ Describía J. M. De Prada de este modo el turismo masificado que distinguía el protagonista en su novela *La tempestad* (Planeta, Madrid, 1997, pág. 162)

En este contexto, el desarrollo de la fotografía de postales tuvo una fuerte presencia y configuración en último extremo, de la expansión de las diferentes máscaras de la ciudad. Este tipo de fotografía tuvo un gran desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIX pero principalmente el mayor impacto a nivel global se dio durante el siglo siguiente. Como vimos a lo largo del capítulo dedicado a los *vedutistas*, fueron esas pinturas (y especialmente los formatos pequeños) los que de alguna manera hicieron de embrión de lo que después serían las postales. Aquellas pequeñas pinturas, copias casi fidedignas del lugar, tenían ese valor de lo documental para los viajeros del *Gran Tour*.

Con la irrupción de la fotografía, como ya se señaló, este formato cedió espacio a las representaciones realizadas por los medios pictóricos. Con el tiempo fueron creando ya no solo una industria, sino una tipología muy definida. En Venecia en concreto las postales han tenido una importancia destacable dentro del asentamiento de las máscaras de la *Serenissima*. Un tipo de imagen que ha ido evolucionando durante los años, al tiempo que ha tenido siempre unas características similares.



Postal anónima, Venezia vista panoramica, 1905.

Postal anónima, Campanile e panorama di Venezia, 1925.

Las postales tienen un poder simbólico. En ellas reducimos el todo a la parte. Se selecciona lo concreto frente al global. Lo destacable, importante y/o representativo de la generalidad. Pequeños trozos de todo el mundo que de alguna manera nos permiten poseerlo, coleccionarlo y comprimirlo. Es una de las premisas en las reflexiones que hemos decidido sacar a colación de Estrella de Diego, quien en su trabajo *Contra el mapa*, hace una reflexión muy interesante sobre la importancia y el papel de la tarjeta postal. En este escrito plantea lo global del mapa como espacio de ficción y contradicción de la realidad y de las diferentes interpretaciones que del mundo se han hecho. Vinculando por otra parte, los aspectos que enlazan, según ella, la cartografía con la postal.

*“Igual que el mapa, la tarjeta postal, en sus juegos de fragmentación, no divide sino que reúne, comprime, reduce, resume, escribe, dicta”.*²²⁸

367

Una propuesta muy interesante que nos permite plantearnos el juego de la posesión de estos objetos como esos recuerdos que nos vinculan (a sus propietarios) con un estado de felicidad, a la par que es un modo de “atesorar” el mundo. Susan Sontag también habla en sus escritos de esta idea de posesión cuando afirma que "(...) el resultado más imponente de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras

cabezas, como una antología de imágenes" 229. Así, cuando en concreto estamos en Venecia, esa idea de poseer el determinado número de postales, de alguna manera estamos intentando poseer y hacer nuestros los espacios típicos de la ciudad, creando una retícula con los lugares visitados, o los que no llegamos a ver pero que estaban ahí donde nos encontrábamos.

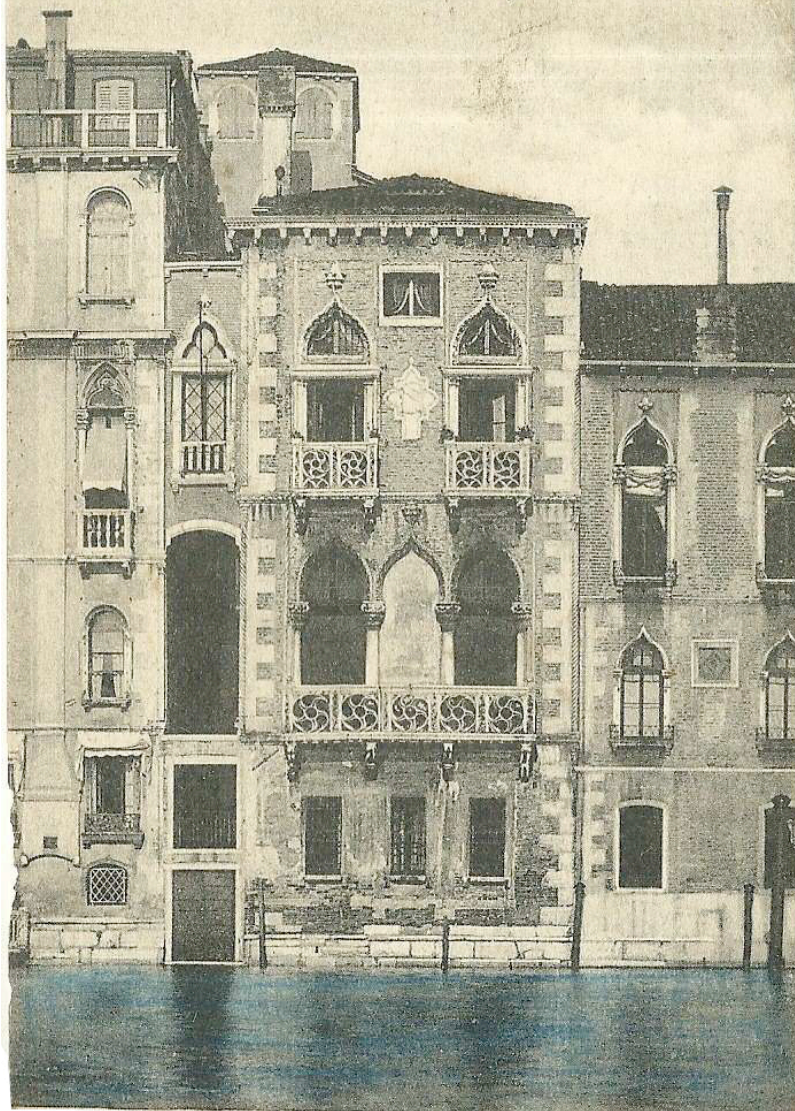
368

*“La tarjeta postal crea, igual que el mapa, la sensación de tenerlo todo a mano, ordenado y catalogado, domesticado en su diferencia, al haber convertido dicha diferencia – la excepción – en mera anécdota: lo inconfundible de la postal es que el todo se reduce a una parte que pierde su significado de tan reiterada”.*²³⁰

229 S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 13

230 E. DE DIEGO, *Contra el mapa*, Siruela, Madrid, 2008, pág. 19-20

*Esto es mas curioso que ludo!
Saluda a Pireali - Puchella - y nada mas!*



Postal anónima, Palacio Contarini, 1908.

En este sentido, la postal tiene el valor de acaudalar las experiencias vividas, o cuando menos la de acumular los espacios visitados. Como indica esta escritora, un modo de aglutinar el detalle con “la intensión perversa de poseer el mundo en sus particularidades”²³¹. Sontag comentaba igualmente un concepto similar: "Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo"²³². Lo cual es extrapolable al uso de la postal en el ámbito veneciano. En donde la eterna belleza representada es “el salvoconducto de esa vida perfecta”²³³ de la que habla De Diego, que recoge los lugares en los que supuestamente vivimos experiencias emocionantes y exóticas lejos de nuestra cotidianidad.

370

*“Porque las postales, bien visto, poseen esa vida paralela que no nos necesita. Representan ese momento feliz y la garantía de que será feliz para siempre: perfecta y a la mano, igual que el mapa”.*²³⁴

O lo que es lo mismo, el recuerdo cartografiado a nivel fotográfico de aquel espacio especial, aquél lugar irrepetible, peculiar y apoteósico. Como lo es sin duda Venecia.

²³¹ Ibid., pág. 20

²³² S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 13

²³³ E. DE DIEGO, *Contra el mapa*, Siruela, Madrid, 2008, pág. 20

²³⁴ Ibid., pág. 20



Postal anónima, Ponte di Rialto, 2003.

V.3.2 La fotografía de recuerdo.

Por otro parte tenemos la denominada fotografía de recuerdo (o fotografía doméstica como la distingue Don Slater)²³⁵. En este discurso, este tipo de imágenes está muy vinculada también con el ritual fotográfico en Venecia. Hablamos de una tipología que siempre estuvo enlazada al ámbito de lo privado. Ésta ha tenido una gran importancia desde los orígenes de la fotografía, en esa esfera de lo familiar uniendo y creando identidad como propone Slater en su artículo *La fotografía doméstica y la cultura digital*. Generalmente actuamos bajo una construcción del imaginario fotográfico que nos auto imponemos, con una censura tirana donde la selección de las copias está sujeta a códigos familiares, sexuales, los momentos decididos, cánones de belleza, etc. Susan Sontag a este respecto comentaba que "mediante las fotografías cada familia construye una crónica de sí misma, un conjunto de imágenes portátiles que atestiguan la solidez de sus lazos"²³⁶. Por tanto, en este sentido de alguna manera este tipo de imágenes tienen ese poder de crear vínculo.

De esas selecciones, dejamos fuera todo aquello negativo o mundano que no reporta un recuerdo positivo (el dolor, el miedo, el trabajo). "Nos definimos a nosotros mismos *para* la imagen y *a través* de las imágenes"²³⁷. En este discurso compartimos la proposición de Slater cuando dice:

235 AA.VV., Don Slater, *La fotografía doméstica y la cultura digital*, en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós Multimedia, Barcelona, 1997, pág. 173

236 S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 14

237 AA.VV., Don Slater, *La fotografía doméstica y la cultura digital*, en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós Multimedia, Barcelona, 1997, pág. 179

“La fotografía familiar no es documental ni en su finalidad, ni en sus modos: es sentimental porque pretende convertir en transcendentales las emociones e identificaciones tiernas de los momentos y las personas sacándolos de lo cotidiano, para resaltar un sentido idealizado de su valor y del valor de nuestra relación con ellos, tanto en el presente como en el recuerdo”.²³⁸

A todo este discurso se unen los cambios que lo digital está produciendo con el uso (y abuso) de las redes sociales. Todo un fenómeno que ha cambiado los hábitos y la concepción misma del acto fotográfico y de su significado en muchos niveles. La tiranía de la fotografía en la era digital de la multiplicidad de las redes, es salvaje. Muchos años antes de que todos estos conceptos y medios existieran, Susan Sontag ya vaticinó algunas situaciones. “La necesidad de tener una realidad confirmada y la existencia mejorada con la fotografía es un consumismo estético al que todo el mundo ahora es adicto”²³⁹. Ese “ahora” de Sontag está ubicado en 1977, cuando publicó el ensayo *En la caverna de Platón*. Toda una visionaria.

238 AA.VV., Don Slater, *La fotografía doméstica y la cultura digital*, en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Paidós Multimedia, Barcelona, 1997, pág. 180

239 M. Popova, *Aesthetic Consumerism and the violence of photography: what Susan Sontag teaches us about visual culture and the social Web*, <http://www.brainpickings.org/2013/09/16/susan-sontag-on-photography-social-media/>

Muy interesante es el análisis que de los textos de Sontag hizo María Papova relacionando éstos con la era digital en la que vivimos. Papova agrupa varias reflexiones de Sontag que son extrapolables a la situación en la era digital actual. Es así como afirma que mediante las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, etc.) presentamos a los demás y a nosotros mismos, nuestra vida en un acto de pura idealización de la misma mediante un medio con el que controlamos, enmarcamos y empaquetamos nuestras experiencias (reales o inventadas). Algo que podíamos descubrir en las palabras de Sontag:

374

*“En realidad, las fotografías son la experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo. Fotografíar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por tanto a poder”.*²⁴⁰



Martin Parr, Venice, 2005.

O lo que es lo mismo, la fotografía entendida como un dispositivo de control, con el que “someter” de alguna manera el mundo, transformándolo a nuestro antojo y capricho para potenciar lo que nos interesa y con ello, elevar nuestro ego y ensalzar nuestra relación con los demás. Sin duda existe ahora esa necesidad, ese afán del que habla Sontag de fotografiar todo, en cualquier momento y circunstancia, siempre y cuando represente lo mejor de nuestras vidas. Para de esta forma, proyectar un ideal vivencial que obligatoriamente tenemos que compartir. Porque sin la publicación y exposición pública de todas esas imágenes, éstas no tendrían valor alguno bajo las “normas” imperantes. Y lo más escalofriante, las vivencias y experiencias, tampoco. "La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales

para experimentar algo, para dar apariencia de participación”²⁴¹ comentaba Sontag.



Martin Parr, Italia, Pisa, *Small World*, 1987-1994.

En este contexto, la fotografía de recuerdo vinculada a los viajes y que podríamos denominar como *postal amateur*, es un compendio de todo lo expuesto en este sentido. En ellas lo importante ya no es el cuidado de lo representado y el “secuestro” de lo simbolizado, sino por una parte el acopio frenético de imágenes (“El viaje se transforma en una estrategia para acumular fotografías. (...) La mayoría de los turistas se sienten constreñidos a poner la cámara

²⁴¹ Ibid. pág. 20

entre ellos y cualquier cosa notable que encuentren”)²⁴². Y por otra, la verificación objetiva de la presencia del individuo en el lugar. Es decir, es indiferente que la imagen defina aquello que representa (edificios, monumentos, paisajes, detalles, etc.) como las postales, pesa más la prueba verídica del paso del sujeto (turista) por el lugar retratado. "Las fotografías suministran evidencia"²⁴³ que diría Sontag. Por lo tanto, esta tipología de fotografías buscan ese axioma, menos interesados en el cuidado y el placer de desarrollar una imagen más personal de aquello que se observa.

*“El acto de fotografiar satisface las mismas necesidades para los cosmopolitas que acumulan trofeos de su excursión en barco por el Nilo o sus catorce días en China que para los turistas de clase media que sacan instantáneas de la Torre Eiffel o las cataratas del Niágara”.*²⁴⁴

377

242 S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 20

243 *Ibid.* pág. 15

244 *Ibid.* pág. 19



Fotografía anónima.

378

Todos estos procesos emocionales y psicológicos de la fotografía como *postales amateur* validan para el turista todas las experiencias experimentadas y los espacios visitados, asiéndolos como suyos. Venecia es así, atesorada por sus millones de turistas que disparan indiscriminadamente a todo aquello que ven. En relación a esto teorizaba Sontag que “Si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de un espacio en el que la gente se siente insegura. Así la fotografía se desarrolla en tándem con una de las actividades actuales modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos abandonan sus medios habituales por periodos breves. Parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la evidencia irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viajar”²⁴⁵.

245 S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 19



Fotografía anónima.

Por otra parte, con el tiempo, y tras la revolución que supuso la cámara de pequeño formato y la implantación *a posteriori* de los medios digitales con el uso de los actuales teléfonos móviles, éstas imágenes que llamamos de recuerdo, pasaron de formar parte de álbumes físicos (pequeñas biblias de nuestra vida atesorados en los hogares) a la Red. Entonces eran visionados en familia o en soledad, pero en todo caso con ese ceremonial que suponía sentarse, abrir el volumen e ir pasando sus páginas viendo el paso del tiempo (percibido también en el deterioro del papel, del color, etc.). Con el salto cuántico que la era digital ha supuesto desde hace unos 20 años, la fotografía de recuerdo (y no solo ellas) han tomado otra materialidad e importancia. Algo que las redes sociales han sobredimensionado. La fotografía de recuerdo (donde quedan incluidas estas *postales amateur*) son además bálsamo con

el que todo individuo se atusa el cabello. Las redes sociales son ahora los álbumes de antaño, donde se acumulan las imágenes que demuestran los momentos felices vividos en los lugares más insospechados, más representativos, más exóticos, etc.

Y como ya hemos indicado, además de esta imperiosa necesidad de fotografiarlo todo, está por tanto la urgente obligación de compartir públicamente. Las imágenes tienen que ser expuestas en nuestras diferentes redes: la exhibición de nuestras vidas, de la felicidad como material intercambiable e indiscutible de nuestro éxito. Es así como sin duda tenemos que hacer partícipes a todos (a las amistades físicas, a las cibernéticas, o simplemente a todos los que sigan nuestros perfiles) de nuestros viajes (Venecia por ejemplo) así como de nuestros propios sentimientos. Es aquí donde la amistad trasciende, como el amor. Éste último, con ese grado de intimidad que conlleva, tiene sin embargo que ser expuesto y potenciado con muestras de cariño constantes. Algo que tal vez supone el afianzamiento de los sentimientos de cara a la colectividad. Ya no es suficiente para muchos con demostrar el amor a la pareja (y a los allegados), hay que manifestar de modo global cuan enamorados pareciera que estamos mediante persistentes fotografías y mensajes. Magnificamos así el sentimiento, nuestra felicidad y finalmente nuestro supuesto éxito. Y con todo ello, y la aprobación generalizada, nos posicionamos en nuestro entorno social.

*“No sería erróneo hablar de una compulsión a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una forma de visión. Por último, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a observarlo en forma de fotografía. El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, dijo que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía”.*²⁴⁶



Martin Parr, Venice, 2005

²⁴⁶ S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 34

Sin duda una reflexión implacable y cierta a juzgar por el devenir de estos medios. Un pensamiento que hemos querido desarrollar en este apartado ya que, aún relativamente distante del tema tratado en esta investigación, esta tipología de imágenes son constantes e inevitables en las reproducidas en Venecia como meca del turismo de masas. Desarrollar estos conceptos es finalmente, adentrarnos en el espíritu poco condescendiente de la fotografía que más podría encarnar, por multitudinaria, la imagen de Venecia en la actualidad. Y por tanto, la representación poco estética y cuidada de la misma.

382

*“Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan difundida como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma de arte masivo, no es practicada como arte por la mayoría. Es primordialmente un rito social, una defensa contra la ansiedad y un instrumento de poder”.*²⁴⁷

Por otra parte, en todo este contexto Venecia, icono del amor, entre otros, queda identificada con todo lo comentado en este

apartado. Finalmente, es ya un parque temático donde todo es “fotografiable”, donde el consumo global de imágenes además genera paradojas como el tan cacareado *selfie*: la imagen de recuerdo actual más reiterada por una sociedad global que ha asumido el acto fotográfico como un elemento tan necesario y cotidiano como alimentarse.



Fotografía anónima.

VI. El cine también fue culpable.

VI.o Introducción.

Otras artes han tenido su importancia a la hora de perpetuar las diferentes versiones que existen de Venecia. También el cine tiene su responsabilidad en la continuación del “mito”. Según nos cuenta R. Ellero²⁴⁸, cuando el cine todavía estaba dando sus primeros pasos, un operador de confianza de la *Imagerie Lumiere* – Albert Promio – fue a Venecia para fijar por primera vez en movimiento la imagen de esa ciudad que tanto les había gustado a los románticos de la época. El éxito de estas aquellas imágenes, consagró el “mito” de Venecia a la contemporaneidad.

Parte del secreto del cine se basa en esconder el truco y enseñar solo ese mundo paralelo (otro mundo posible) que sabe crear o reinventar una realidad a partir de una base más o menos cierta. Venecia en el cine ha desarrollado una estética vinculada a las visiones propuestas de la misma durante los siglos XVII, XVIII y XIX. La tierra (isla) de antinomias que se alternan entre historia e imaginación, inquietud y suavidad, misterio y claridad, autenticidad y engaño, sombras y luz son elementos importantes. Venecia llama la atención del mundo del cine en tanto que es un escenario llamado a recibir y desarrollar todo tipo de ficciones; incluso se convierte en protagonista, en la estrella de muchos largometrajes, lo que supone también el riesgo de caer en el estereotipo y en el cliché de la repetición. Una repetición que se da sobre todo en determinadas imágenes, fácilmente reconocibles, de los lugares (y de los tópicos) físicos o metafóricos más conocidos, con la difusión de una iconografía fílmica y *extra fílmica* que no deja de reiterar

²⁴⁸ Cfr. AA.VV., *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Grafiche Tonolo, Mirano, 1983

cierta imagen de la ciudad. Y ésta se traduce universalmente con panorámicas sobre San Marcos, la Salute, el Puente de los Suspiros, Rialto y la isla de San Giorgio, por ejemplo.

Venecia podría decirse que es la ciudad más fotografiada del mundo. No es fácil encontrar en ella un encuadre especial o inédito de originalidad y belleza. Según afirma P.M. Pasinetti, a pesar de todo se puede forzar con recursos estéticos que delatarían la presencia de la mano (y la intención de lucir) del fotógrafo detrás de la imagen. Y también como ciudad ha sido y sigue siendo muy filmada. Pero la diferencia entre fotografiar y filmar es grande. Si en la imagen fotográfica todos sabemos que el autor tiene que inmovilizar un lugar y todo lo que en él haya (que puede variar en mayor o menor medida de la realidad), el cine tiene que reconstruir una imagen en movimiento.

VI.1 Trayecto simbólico por el imaginario cinematográfico.

Muchos artistas han elegido Venecia por la atmósfera oriental, decadente, misteriosa etc. que la ciudad regala al visitante. Desde el ya mencionado Albert Promio muchas han sido las películas (a menudo de origen teatral) que han tenido a Venecia como escenario y ambientación. Desde el drama popular del fornaretto (como nos dice G. C. Castello ²⁴⁹) a *La Nave de D'Annunzio*, pasando por Shakespeare (con los numerosos otelos cinematográficos, o a *Giulietta e Romeo* de Castellani de 1954) o Goldoni por lo que se refiere al teatro. También en el ámbito de la ópera, con *La Gioconda*, los *Racconti* de Hoffmann y la “operetta” *Una notte a Venezia*.

Desde la inspiración teatral se pasa también a las películas de corte más bien histórico con referencia a personajes venecianos como Marco Polo o Giacomo Casanova (en las versiones, éste último, de Volkoff (1927), de Comencini (1969) – con influencias evidentes de la obra de Pietro Longhi – o de Fellini en 1976).

Pero Venecia (falsa y recreada en estudio o real y auténtica) representa también la combinación de otras figuras metafóricas y simbólicas, como la evasión, el amor y la muerte ²⁵⁰. Es un espacio pues de muerte y tragedia, o el lugar al que acuden los amantes destinados al suicidio (lo que ocurre en *Il sogno di una notte d'estate* de Alfredo de Antoni de 1921) o de románticos paseos en góndola de enfermos terminales como la protagonista de la pirandelliana *Il*

²⁴⁹ Cfr. AA.VV., *L'immagine e il mito di Venezia nel cinema*, Grafiche Tonolo, Milano, 1983 pág. 19

²⁵⁰ Véase por ejemplo *Der müde tod* de Fritz Lang de 1921 o la misma *Morte a Venezia* de Luchino Visconti.

viaggio en las versiones muda de Gennaro Riveli de 1921 o de Vittorio de Sica de 1974.

Muchos son los ejemplos alrededor de estos temas, con una serie de elementos frecuentes: dos personajes complicados con alguna rara enfermedad, música clásica, en general Albinoni o Vivaldi, puentes, canales, góndolas, Venecia en otoño, colores grises, la coincidencia del encuentro fugaz después de muchos años, antes de dejarse otra vez: *A Venezia muore un'estate* (1975) de Pedro Lazaga; *Una piccola storia d'amore* (1979) de George Roy Hill o *Ancora una volta a Venezia* (1975) de Claudio Giorgi.

Otra de esas caras de la ciudad es la del escenario de los encuentros sentimentales. Venecia, lugar romántico por antonomasia, ha tenido en el cine un gran aliado para recrear infinidad de historias de amor, sirviendo de escenario a creaciones cinematográficas donde este sentimiento es el núcleo temático e incluso *larmoyant*. Hay también una perspectiva más caricaturesca con lo que se suele definir como el género “turístico-sentimental” con películas como *Venezia la luna e tu* (1958) de Dino Risi o *Souvenir d'Italia* (1957) dirigida por Antonio Pietrangeli. En ellas se va dibujando el retrato de una ciudad vivaz en sus rasgos “de postal” presentes en sus estereotípicas noches de laguna-puente-luna-góndola y turismo y en su homenaje a la comedia goldoniana, como si se tratara efectivamente y simplemente de un verdadero *blu-screen* sin otro papel que el de fondo para historias ligeras de cuernos, amores y burgueses corrompidos (por no entrar en la también presente filmografía hard-porno, siempre ambientada en la ciudad lagunar).

En *Venezia la luna e tu* ²⁵¹ (1958), **Dino Risi** se plantea la ciudad por un lado como lugar indiscutible para el amor y por otro como rehabilitado centro geográfico para las libertades sentimentales. Es así como Bepi, un joven gondolero que siente especial debilidad por todas las mujeres (jóvenes, maduras y ancianas), intenta seducirlas haciendo uso de su profesión. Bepi, un permanente enamorado de todas las mujeres que conoce y bajo una larga tradición familiar de conquistadores, hace de su góndola y del influjo de la luna veneciana ²⁵², los medios claves para seducir a cualquier fémina que se precie. Como antónimo se encuentra Toni, un chico formal que trabaja en un vaporetto y con quien amenaza casarse la novia de Bepi si éste continúa con su actitud de Casanova.



Lewis Gilbert, *Moonraker*, operación espacio, 1979.

²⁵¹ Mirar apartado XII Notas

²⁵² Recuérdese en este sentido, *Venezia al chiaro di luna* en el apartado dedicado al fotógrafo Carlo Naya.

A estas “venecias” se añade también otra: la Venecia menor del veneciano Francesco Pasinetti ²⁵³ que, enamorado de su ciudad, quería dar de ella una imagen totalmente distinta a los estereotipos. Una Venecia secreta, rica de una autenticidad cotidiana difícil de encontrar en una película y no corroída por la excesiva utilización de la fotografía y la cinematográfica. Importantes, en este sentido, son precisamente los documentales de Pasinetti, que – en su intención de proponer una nueva manera de entender la ciudad – ayudan a ver una Venecia libre del tópico y sin embargo en todas sus posibles facetas (monumentos, palomas, días de fiesta, etc.).

Con el tiempo, en la iconografía veneciana cinematográfica se fue abandonando la imagen pintoresca y ruidosa de la ciudad para dejar camino a una ciudad de algún modo más íntima. Un ejemplo de esto podría ser *Summertime* de David Lean de 1955 o *Anonimo veneziano* de Enrico Maria Salerno de 1970 o *La ragazza di nome Giulio* (1970) de Tonino Valerii donde Venecia no es sino un reflejo de la situación psicológica de sus personajes.

Y hay también vertientes lejos de una urgencia intimista. Entonces Venecia y sus atmósferas misteriosas se configuran como escenario de varios enredos policíacos. Es el caso de *La mano dello straniero* de Mario Soldati (1954) o *Don't look now* de Nicholas Roeg (1973). Incluso el mismísimo James Bond ha recorrido sus callejuelas en *007 desde Rusia con amor* (1963) de Terence Young en la que el agente llega a la ciudad vía marítima y posteriormente en *Moonraker, operación espacio* en el 1979, de Lewis Gilbert donde, ante los ojos estupefactos de los turistas, el agente secreto se introduce, en una secuencia por la Plaza San Marcos, en una hipotética cueva dentro de la Torre dell' Orologio. O como en otra escena, en una frenética secuencia en los canales parten por la mitad con una

²⁵³ Maximiliano Véase por ejemplo *Ombre sul Canal Grande* de 1952 o *Italienisches Capriccio* de 1961

lancha motora una góndola en la que pasea, “lógicamente”, una pareja de enamorados.

Sin embargo, uno de los directores que más ha sabido captar la esencia de la ciudad lagunar, sus colores y sus tradiciones es Luchino Visconti con *Morte a Venezia* (1971) y con *Senso* (1974). En ella se realizaba una apertura magistral según la crítica, en el teatro *La Fenice* y el largo paseo entre los dos nobles protagonistas por calles y *campi* (plazas) de Venecia mientras la ciudad real y la gente del pueblo se despertaban.

En *Morte a Venezia* ya no se trata, como en *Senso* de la reconstrucción de la invasión en Venecia de los austríacos en el siglo XIX, sino de la *Belle Époque* que antecede la I Guerra Mundial. Visconti logra recrear lo que fue el símbolo de la Venecia de aquella época: la del Lido del Hotel Des Bains, con sus salones *liberty* y sus clientes aristocráticos y cosmopolitas en una atmósfera destinada a desaparecer. Sin embargo, contrastando con esta imagen, aparece la Venecia contaminada por el cólera, una ciudad en la que el protagonista persigue a su ideal de belleza encarnado por el joven Tazio del que se enamora.

En una ciudad donde la belleza ideal choca contra la realidad cruda de la epidemia y de la muerte, se concretiza – como veremos más adelante – la metáfora decadente y de algún modo posmoderna: Venecia se convierte en el *único* lugar en el que se consume el destino emblemático del artista, que siente caer todas sus certezas comprendiendo cómo el mejor ejemplo de belleza ya no se encuentra en el arte sino en la naturaleza (de hecho mientras el barón Von Aschenbach, protagonista de la película además que de la novela de Thomas Mann, crea con mucha dificultad esa belleza, Tazio la representa sin ningún esfuerzo, simplemente existiendo).

A continuación se ha planteado el estudio más pormenorizado de tres directores clásicos: Maek Sandrich, David Lean y Luchino Visconti. Principalmente hemos hecho hincapié en este último autor y en su largometraje *Muerte en Venecia*, por representar claramente una de las imágenes de la ciudad que más repercusión han tenido, así como por la calidad de la película y en definitiva, por el modo con el que su director se acercó a la ciudad.

Por otra parte, se han introducido, como veremos, varios directores en función de diversas motivaciones. En el caso de W. Allen la elección se ha basado en su trayectoria, así como a la individualidad de su filmografía y el reconocimiento que en el ámbito de la crítica suelen alcanzar todas sus películas. Soldini y O. Iosseliani por el carácter con el que han retratado la ciudad, así como Vivian Naefe como ejemplo de la infinidad de títulos que buscan en la ciudad un tópico que se intenta en cierta manera revisar. Tinto Brass, dadas las características de su cine, ha sido incluido, por un lado por la proximidad temporal, así como por el largometraje propuesto, una revisión de una novela – *Senso* – que, como hemos visto, ya visitó Visconti.

Alberto Sordi **Marisa Allasio**

Venezia, la luna e tu

Un film di Dino Risi



VI.2 Mark Sandrich, David Lean, Luchino Visconti.

En 1935 Mark Sandrich ²⁵⁴ (1900-1945) estrenaba con gran éxito, *Sombrero de copa* ²⁵⁵ (*Top Hat*), un musical protagonizado por la pareja de bailarines del momento en Norteamérica: Fred Astaire y Ginger Rogers. De la trayectoria de este director, en cuya filmografía se encuentra algún que otro título interesante, nos interesa muy particularmente este musical ambientado en parte en Venecia, y cuyas características nos son ciertamente útiles.

Es necesario señalar que durante 1935, el género musical se encontraba en plena explosión en los cines norteamericanos. Ante el alza de la demanda por parte de un público ansioso de bailes y canciones en versión cinematográfica, se acrecentó la tendencia a realizar versiones fílmicas de obras musicales. En ellas la acción avanzaba al ritmo de las canciones y piezas bailables que narraban emociones, situaciones o problemas.

Los distintos estudios americanos ²⁵⁶ fueron imponiendo de un modo individual las tendencias de sus propias producciones: la MGM con lujosas producciones y elegantes decorados; la Warner más extravagante en sus coreografías y la RKO que consolidó un estilo basado principalmente en las cualidades histriónicas de sus estrellas de baile.

A ésta última pertenece la producción de *Sombrero de copa*, el ejemplo más representativo de esta variante del género y cuyas canciones son ya todo un clásico. Como por ejemplo *Cheek To Cheek*, *Piccolino* o *Isn't This A Lovely Day to Be Caught In The Rain* de Irving

²⁵⁴ Mirar apartado XII Notas

²⁵⁵ Mirar apartado XII Notas

²⁵⁶ Cfr. Maximiliano Maza, en <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/centros/cinema16>, para Cinema 16

Berlin. Romanticismo trivial, ambiente chic y mundano al margen de cualquier conflicto social, decorados Art Déco (increíbles los montajes de “Venecia”) y un equilibrio entre la estilizada figura de Astaire y la sensualidad de Rogers, son los ingredientes principales de esta comedia ligera. Una comedia diseñada para hacer que el público se olvidara de sus problemas y gozara, por unos minutos, de un mundo de lujo y dinero.

Sombrero de copa es una comedia de enredo, donde los equívocos van configurando la trama de la película, que concluye con la aclaración de todas las confusiones. El argumento narra la llegada de Jerry Travers (F. Astaire), un cantante y bailarín estadounidense, a Londres. Allí actuará en unas representaciones que ha organizado su representante Horace Hardwick (Edward Everett Horton). Todo comenzará en el hotel donde se hospedan, en el que Jerry conocerá fortuitamente a Dale Tremont (G. Rogers) y de la que terminará enamorándose. Por una confusión, Dale cree que Jerry es el marido de su mejor amiga Madge, por lo que se marchará a Venecia a contárselo, y donde Jerry la seguirá junto a Hardwick, el verdadero marido de Madge. En este ambiente de ricos y acomodados señores y de damas bien vestidas, entre teatros y lujosos hoteles, se desarrolla pues la película, primero en Londres para pasar más tarde a Venecia. Allí llega Dale, enfadada y nerviosa creyendo que el marido de su amiga la ha seducido. Tras ella, Jerry, que ignora lo que está sucediendo y la confusión reinante.

De los personajes, tal vez lo más destacado para nosotros sea las motivaciones por las que la protagonista femenina decide ir a la ciudad lagunar. Una decisión tomada principalmente por el descubrimiento que hace del supuesto “marido” de su amiga, a la que decide contarle cómo la ha seducido. Interesante igualmente

nos resulta la secuencia en la que poco después vemos llegar a Jerry y a Hardwick a Venecia. Evidencia una marcada diferencia con el resto de los largometrajes que se comentarán más adelante: ambos personajes llegan a la ciudad en avión (muy posiblemente porque la trama planteada necesitaba de un medio veloz que los llevara y los devolviera a Londres con absoluta rapidez), un avión que aterrizará a los pies de la ciudad.

396



Es inmediata la sorpresa que causa la Venecia que Maek Sandrich recrea para el lucimiento de los dos bailarines. Una ciudad de cartón piedra en su totalidad, de tarta, fresa y nata; de secuencias inolvidables como en la que, recién llegados los protagonistas, vemos como algunos *extras* se bañan en los canales con flotadores, mientras pasan por su lado góndolas de “juguete” y pequeñas motoras como de feria.



Un canal en forma de ele, con dos puentes de literal “nata”, conforman, junto con una arquitectura que parece sacada del cuento de Hansel y Gretel, una muy característica imagen de la Venecia de los años treinta: feliz, distendida, tranquila, sin problemas. Una ciudad que a mayor divertimento, se encuentra en sus fiestas de carnaval. Inevitable, en definitiva, no pensar en los decorados de cualquier programa musical de tres al cuarto de televisión. Pero lejos de visiones actualizadas y anacrónicas del largometraje, es interesantísimo distinguir los convencionalismos con los que fue retratada la ciudad: una superficialidad y una frivolidad tan desmesurada, tan ingenua y divertida que sorprende por lo exagerado.

La interpretación de la vieja *Serenissima* es tan descabelladamente *naïf* que abruma; recuérdese en este sentido la secuencia del paseo en góndola cuando el mayordomo cae al “canal”, o cuando los dos protagonistas aparcan la góndola con un genuino empujoncito en la quilla. En fin, una ambientación que buscaba por otra parte la exaltación de los bailes y las confusiones que vivían la pareja protagonista, pero que con esa escenografía de juguete, de teatro divertido, nos dejó una imagen pueril e infantil de la ciudad. Finalmente, un planteamiento del aspecto romántico de la ciudad llevado al extremo con una carga superlativa de cursilería.

Es por tanto una ciudad tan irreal como las que hasta ahora hemos visto, tan real como las que nos quedan por distinguir.



David Lean ²⁵⁷ (1908–1991), director de cine británico, ya a los veinte años se acercaba poco a poco al mundo del montaje convencido de que allí se encontraba la vocación de su vida, a pesar de ser educado en un férreo ambiente religioso en el que las películas estaban prohibidas. En los años treinta se le consideraba como uno de los mejores montadores del cine británico, trabajando en películas de Harry Lachman (*Insult*, 1932), Anthony Asquith (*Pigmalión*, 1938) o Mario Zampi (*Spy for a Day*, 1939).

En los cuarenta, ya maduro para lanzarse a la dirección, y después de *Maíor Barbara*, saca, junto con Noel Coward, *Sangre, sudor y lágrimas* (1943) tuvo un resultado del todo respetable ²⁵⁸. Y posteriormente, Lean obtuvo con *Breve encuentro* (1946) una nominación como director y fue galardonada con el Gran Premio del Festival de Cannes en 1946. Pero fue con *Cadenas rotas* (1946) basada en *Grandes esperanzas* de Dickens (considerada como una de las mejores adaptaciones de una novela del autor) con la que ganó el Oscar a la mejor dirección artística y a la fotografía. Después rodó *La barrera del sonido* (1952) – una película sobre la obsesión de un fabricante de aviones con que alguno de sus pilotos traspasase el límite del que procede el título de la película – obteniendo un Oscar al mejor sonido y una nominación para el mejor guión. Entre 1953 y 1955 el cineasta se dedica a la adaptación de algunas obras de teatro (*El déspota* en 1953 de Harold Brighouse).

Con *Locuras de verano* (1955) basada en *The Time of The Cuckoo*, de Arthur Laurents – una historia romántica, ambientada en Venecia, con puntos en común con otro título de Lean: *Breve encuentro* – David Lean llega al escenario veneciano. Más reconocimientos llegaron

²⁵⁷ Mirar apartado XII Notas

²⁵⁸ En este sentido, obtuvo el premio NYFFC a la mejor película y la nominación al Oscar en esa categoría y en la de mejor guión.

con *El puente sobre el río Kwai* (1957) con la que este director obtuvo siete Oscar (entre ellos mejor película y director) y con *Lawrence de Arabia* (1963) que, tras algunas polémicas – y unas cuantas modificaciones – volvió a conquistar otros siete Oscar. *Dr. Zhivago* (1965) fue su tercer gran acierto ante el público, pero no ante la crítica, que le dio la espalda en 1970 con el estreno de *La hija de Ryan* que no tuvo ningún éxito. Catorce años más tarde, Lean vuelve a recuperar el lugar antes perdido, con *Pasaje a la India*, un éxito que le devolvió el deseo de seguir grabando. Sin embargo, mientras trabaja en *Nostromo* basada en una novela de J. Conrad, fallece.

Locuras de verano (1955) (*Summertime* ²⁵⁹) fue interpretada por Katharine Hepburn, Rossano Brazzi, Isa Miranda y Darren McGavin. Y cuenta una agradable historia de amor ²⁶⁰ entre una madura turista americana y un anticuario en Venecia. La ciudad, lugar muy propicio para el idilio romántico, se presenta como marco adecuado al emotivo proceder de la pareja.

401



²⁵⁹ Mirar apartado XII Notas

²⁶⁰ Cuento de agua y piedra la definió Arturo Lanocita en el *Corriere Della Sera* del 21 de diciembre de 1995.

NOMINADA A 2 OSCARS EN 1956 - MEJOR ACTRIZ Y MEJOR DIRECCIÓN

Summertime

Locuras de Verano



Katharine Hepburn

Rossano Brazzi

Regia Films

DIRIGIDA POR David Lean

DVD
VIDEO

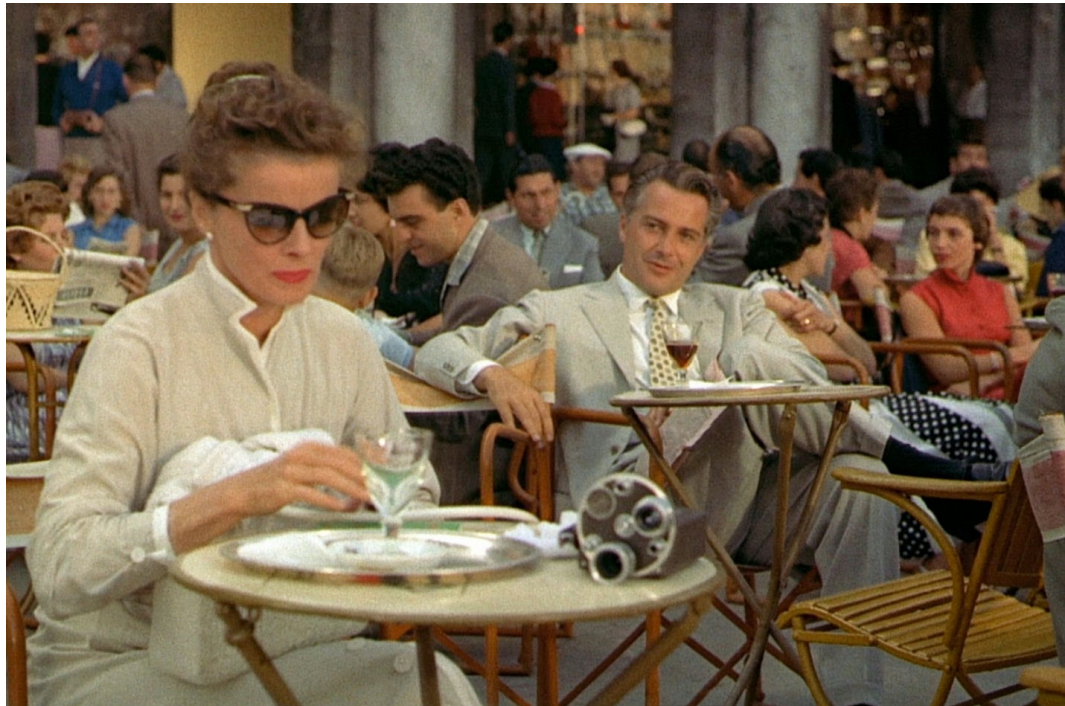
David Lean, Locuras de verano, 1955.

Jane Hudson (Hepburn) llega a Venecia de vacaciones para conocer una ciudad y un ambiente con los que siempre había soñado. Se aloja en la pensión dirigida por la viuda Fiorina (Isa Miranda), donde conoce a varios personajes. Sin embargo la soledad veneciana es fuerte y sólo Mauro, un niño de la calle, será su inicial compañía hasta el momento en que conocer a Renato Di Rossi (Rossano Brazzi).

Además de concentrarse en unos personajes muy bien trabajados, con una precisa descripción de las diversas emociones, el ojo del director se enfoca sobre todo en la primeriza soledad de Jane mientras camina por las callejuelas – vacías éstas también – y contempla tristemente los canales, o cuando, sentada sola en las bulliciosas cafeterías venecianas, observa con cierta envidia a las parejas pasando indiferentes delante de ella. Venecia se presenta aquí como el lugar más natural y favorable al breve encuentro sentimental; sin embargo, ni un director como David Lean se resiste a la tentación de algunos clichés típicamente románticos en la tipología de la ambientación.

En la ciudad de *Summertime*, la Venecia donde se ubica la pensión Fiorini, alojamiento de Jane, es un edificio recreado situado en los lugares más mágicos de la ciudad. Un espacio inexistente como todo el entorno que propone. Venecia vuelve a ser una síntesis de los tópicos, una copia dulzona de una realidad en la que, sin embargo y de algún modo paradójicamente, la *troupe* se ha movido durante meses.

Nos plantea una ciudad como punto siempre aparte de las



realidades circundantes. Es decir, como veremos en otros largometrajes comentados (*Pan y tulipanes*, *Lunedì mattina*, etc.), el espacio lagunar es el marco deseado e imaginado como punto referencial con el que relajar la conciencia y el cuerpo. El personaje suele ser en tantas ocasiones, como en el caso de Jane, un individuo que llega sin compañía, empapándose y saboreando el ambiente veneciano desde un ángulo de individualidad, más íntimo y por tanto más espiritual e intenso.

Es así como en *Locuras de verano*, Jane pone rumbo hacia la laguna para al fin, ver y vivir la ciudad de sus sueños. Y como ocurrirá más tarde en *Pan y tulipanes*, la protagonista encontrará el amor. De este modo Venecia se presenta, más allá del prototipo de ciudad romántica, en un lugar de encuentros, en un estado en suspensión que paralizada inicialmente en sus relaciones, se abre suavemente al visitante. En definitiva, en una especie de Celestina.

Pese a su intensa labor teatral, el director aristócrata **Luchino Visconti** ²⁶¹ (1906-1976) es conocido principalmente por su obra cinematográfica. Para los críticos es un caso único dado que (a parte de una colaboración con Jean Renoir en sus inicios) no tuvo maestros y no dejó discípulos. Por tanto, su contribución al mundo de la cultura le pertenece exclusivamente, y para analizar su carrera hay que tener en cuenta este factor.

Visconti debutó como director cinematográfico en 1942 con *Obsesión (Ossessione)* ²⁶², obra basada en la novela *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain y ya realizada por Pierre Chenal en 1939 y posteriormente, en 1946 y 1981. *Ossessione*, enmarcada

²⁶¹ Mirar apartado XII Notas

²⁶² Cfr. J. RADIGALES, *Luchino Visconti*, E.D. Paidós, Barcelona, 2001, pág. 24

en un contexto en el que el cine italiano se caracterizaba por la comedia ligera o por la película propagandística presentando la Italia “heroica y sana” del fascismo, fue rápidamente identificada con un fuerte elemento de ruptura con ese mundo: de hecho su ambientación (Ferrara), sus protagonistas (la gente real) y los detalles verídicos contados en la historia, imponían la realidad, inaugurando lo que se definiría como el *neorrealismo*.

Se trata de un movimiento que a partir de la obra de Verga, introduce una nueva visión del cine y de la dirección de actores (a menudo no profesionales) y una nueva concepción de la realidad y de los problemas sociales. Dado que el *neorrealismo* determinó una fuerte evolución en las teorías estéticas del cine, es Guido Aristarco, autor de *La disolución de la razón*, discurso sobre el cine (1969) quien definió la viscontiana *La terra trema* (rodada ocho años después de *Ossessione*, en 1948) basada en una novela de Giovanni Verga, como la película más lograda y avanzada ideológica y estéticamente.

406

A propósito de las creaciones de Visconti se habla como de un “cine antropomórfico” puesto que llegó a interpretar con atención al pueblo italiano y sus contradicciones. Muchos fueron los directores – entre ellos De Sica y Rossellini – que siguieron ese camino, pero Visconti era el único que, de algún modo, además de ofrecer una visión realista del mundo que quería retratar, lo modelaba también a partir de una base ideológica muy bien definida.

El *neorrealismo* de Visconti sigue luego con *Bellissima* (1951), mientras se tiñe de cierto pesimismo histórico con *Senso* (1954), ambientada en Venecia, inaugurando así el nuevo filón del género histórico. Con *Senso*, Visconti realiza un atento análisis de los acontecimientos de la Tercera Guerra de Independencia de 1866

de Italia, con la decadencia física y moral de aquel mundo, con una además esmerada y espectacular reconstrucción ambiental. Posteriormente rodará *Il gattopardo* (*El gatopardo*, 1963) basada en una novela de Tomasi de Lampedusa.

Sin embargo hay un elemento nuevo que se convertirá en una constante del cine viscontiano y que se verá también asociada a la ciudad lagunar: la muerte. El interés histórico del director será posteriormente desarrollado en largometrajes como *La caduta degli dei* (1969) y *Ludwig* de 1972. Otros temas tratados por Visconti en sus películas son: el matrimonio en *Il lavoro* (*El trabajo* 1962), confirmando el precepto marxista de que el matrimonio es una forma de prostitución legalizada entre atmósferas agobiantes y absurdas; el tema de Electra en *Vaghe stelle dell'orsa* (*Vagas estrellas de la Osa*, 1965); el tema del incesto y del complejo de Edipo en *Gotterdammerung*; la soledad y la dificultad de comunicación en *Le notti bianche*, (*Las noches blancas*, 1957), basada en la obra de Dostoievski y la idea de aislamiento metafísico de *Lo straniero* (*El extranjero*, 1967), a partir de la obra de Albert Camus.

407

Centrándonos en *Morte a Venezia* ²⁶³ (*Muerte en Venecia*, 1970) basada en la novela de Thomas Mann, distinguimos inicialmente una obra hermética, difícil, llena de simbologías a veces incluso ambiguas.

El barón von Aschenbach, un hombre fracasado llega a Venecia con el temor de haber perdido su humanidad y su juventud, y que ve en un joven polaco – Tadzio – la belleza que nunca pudo alcanzar y la encarnación de aquello que no es ni nunca podrá ser. En una

ciudad envenenada por el cólera, Aschenbach se va aproximando a la muerte que le alcanza en una playa invadida por el sol, con Tadzio indicándole ese “más allá” donde está por dirigirse. Entorno a ellos, se perfila una Venecia destruida por la enfermedad y la muerte.

En la adaptación viscontiana, Aschenbach también era un compositor (lo que respetaba el modelo original) pero se añadían unos *flash-backs* (por ejemplo la muerte de una hija) para reforzar la identificación con Mahler, el músico, lograda de todos modos también mediante el parecido físico de los dos (al igual que el de su mujer con Alma, esposa del compositor). Esto, además, permitiría usar su música.

El viaje de Aschenbach a Venecia tiene unas premisas concretas: una fuerte crisis personal y artística está atacando su equilibrio; uno de sus conciertos ha sido un fracaso, su hija ha muerto, él ha sufrido un ataque cardíaco y Alfred, su colaborador, no deja de repetirle que está acabado. Es en Venecia, donde el compositor espera recuperarse.



En ese sentido, la ciudad, como volveremos a ver más adelante, toma un papel de paraíso, de punto de evasión en el que reponer fuerzas y reparar el espíritu. Decide por tanto viajar hasta la ciudad, a la que llega en vaporetto. Esta secuencia con la imagen brumosa del vaporetto – con un fondo musical de la Sinfonía n. 5 del mismo Mahler ²⁶⁴ – abre *Muerte en Venecia* (el título omite el artículo “La” del original manniano). En referencia a esto, recuérdese por ejemplo, la llegada de Alejandro Ballesteros – protagonista de la novela *La tempestad* de De Prada – a la capital véneta, un inicio que enmarca un tipo de “ciudad cementerio” muy característico.

Una vez en el Hotel des Bains, en el Lido, mientras espera que llamen para cenar, contempla a una familia polaca: la madre, una dama casi siempre cubierta por un velo transparente, tres chicas y un jovencito que no tardará en llamar su atención. De hecho, pronto empieza entre el joven y el maduro compositor un difícil juego de miradas. Tras darse cuenta de que se está enamorando del ambiguo Tazio, Aschenbach decide dejar la ciudad, pero, por un error en la expedición de su maleta, Aschenbach regresa al hotel. Durante la vuelta, el protagonista nota que se están desinfectando las calles y recuerda como poco antes un hombre había muerto en la estación. Empiezan las sospechas, pero tan sólo un empleado de una agencia de viajes le hablará de la epidemia de cólera que con el siroco está llegando desde Europa hasta Venecia y del intento de las autoridades locales de tapar la noticia para no alarmar a los turistas.

²⁶⁴ La música de Mahler en *Muerte en Venecia* aparece no sólo con el “Adagietto” de la 5ª Sinfonía, sino también en otros dos momentos. En una de las discusiones que Aschenbach recuerda, Alfred toca al piano las primeras notas del cuarto movimiento de la Sinfonía n° 4, y exclama “Esta es tu música”; y luego, una de las veces en que Aschenbach coincide con Tazio en la playa se oye el canto de la contralto en la Sinfonía n° 3, el “O Mensch” (4º movimiento). El protagonista escribe mientras contempla al joven y se podría incluso pensar que en aquel mismo momento está componiendo precisamente esa música. Una música en la que Mahler usa también unos versos de Nietzsche (*Así habló Zaratustra*) donde se afirma que el placer es aún más profundo que el dolor, pues este solicita acabarse mientras que aquel pide la eternidad.



Nervioso, Aschenbach se imagina así mismo mientras corre a advertir a la madre de Tadzio, incluso llegando a acariciar “paternalmente” a éste, pero abandona la idea. Una vez en el hotel, vuelve a empezar el juego de las miradas; y obsesionado ya por la imagen y la juventud de Tadzio, Aschenbach no sólo acude a una peluquería para que le tiñan las canas y lo maquillen sino que empieza a seguir al joven y a su familia por toda la ciudad, hasta darse cuenta, con una risa salvaje, de lo grotesco de su situación.



412

Al día siguiente la familia de Tadzio prepara las maletas. Aschenbach decide bajar a la playa para contemplarlo una última vez mientras se pelea con un amigo (o supuesto amigo ya que poco antes éste ha besado a Tadzio). Aschenbach hace amago de levantarse para intervenir, pero el cólera ya está minando su cuerpo. El tinte, por el calor, empieza a derretirse, cayendo en gruesas gotas. Mientras, contemplando a Tadzio que entra en el mar y señala un misterioso punto lejano, Aschenbach muere. Al darse cuenta de lo sucedido, los encargados de la playa acuden para retirar el cadáver. Ni Tadzio ni su familia se enteran realmente de lo ocurrido.



La acción de *Muerte en Venecia* es mínima. Lo “único” que ocurre en toda la película es que un hombre maduro se dedica a perseguir a un jovencito sin llegar a hablarle nunca. Incluso se puede hablar de acción más bien psicológica, siendo el verdadero argumento lo que ocurre en la mente de Gustav von Aschenbach. Los *flash-backs* por otro lado, rememoran el pasado más o menos inmediato, sustituyendo con ellos los monólogos interiores presentes en la novela.

413



En un sentido temático, se pueden localizar distintos núcleos importantes: la decadencia del artista, la dicotomía vejez/juventud, la búsqueda ética de la belleza, la muerte y la soledad del creador, la homosexualidad. Todo esto en un escenario especial: una Venecia enferma y moribunda como sus habitantes.

El presagio de la muerte, primero sólo sugerida, luego cada vez más presente, es una obsesión frecuente en toda la película. A ésta, se relaciona también la idea de la vejez, la fealdad de la decrepitud que anuncia la muerte y que aparece constantemente: en el hombre que muere en la estación, en el cantante desdentado al que Aschenbach da unas monedas. Una muerte que se identifica totalmente con la ciudad y que precisamente en ella encuentra el lugar más idóneo donde expresar todo su poder. Éste es un punto fundamental en el que concentrar nuestra atención: la metáfora de la agonía de la ciudad. Si los diálogos se centran alrededor de la belleza, éstos se sitúan en una ciudad que, si por un lado es efectivamente bella, por el otro representa la belleza de un inmenso cementerio. La Venecia enferma.

Una frase por la que Visconti sentía particular obsesión era: “Quien ha contemplado con sus ojos la Belleza ya está condenado a morir” del poeta alemán Karl August von Platen. De hecho el final de la película parece la traducción de esa idea en imágenes: Aschenbach ya ha contemplado lo que para él es la Belleza Absoluta (Tadzio en Venecia y en el mar, iluminado por el sol de la mañana), por tanto ya debe morir.

La fotografía del largometraje fue el resultado de un trabajo magistral de Pasquale De Santis, que – a pesar de retomar una vez más los lugares típicos y tópicos de la ciudad lagunar (el Gran Canal,

la plaza de San Marcos, la iglesia de la Salut) – logró dar de ellos un retrato cinematográfico inolvidable.

Algunas críticas definieron éstas imágenes de la ciudad de De Santis como las mejores que se hayan tomado: un magnífico trabajo, en donde la cámara se mueve por los canales rozando siempre la cara y el pelo de Tadzio, como si fueran los dedos de su maduro admirador y perdiéndose en la intimidad de imágenes grandilocuentes y sin embargo de algún modo íntimas a la vez. Philips Strick comentó:

*“La propia Venecia es fotografiada por De Santis en colores pálidos, incrementando la oscuridad con el humo de infectos fuegos. La ciudad es un hostil vivero de calles solitarias y puentes empequeñecidos por altas paredes resquebrajadas, (...)”.*²⁶⁵

415

La cuestión del zoom en Visconti, que aquí usa con frecuencia, es una cuestión, además de estética, ética. Un instrumento que aparece al final de su carrera como recurso con el que llega a realizar un tipo de cine más autárquico, autobiográfico y desgarradamente íntimo. Sin influencia ya neorrealista y de temas sociales, el director sigue manteniendo un importante alcance social y político en cuanto inserto en las cuestiones de la política del género, la

265 P. STRICK en J. RADIGALES, *Luchino Visconti*, E.D. Paidós, Barcelona, 2001, pág. 142

autobiografía y la diferencia sexual. De hecho, la homosexualidad es un tema importante en la película, y el que más malentendidos causó.



416

Cuando se estrenó, *Muerte en Venecia* fue considerado en general como la máxima expresión del “segundo Visconti”, el más íntimo y el más autocomplaciente también. Pero el filme era ante todo, como la novela de Mann, un tratado sobre la “belleza con mayúsculas”, donde la homosexualidad no era sino un elemento más para crear ese conjunto homogéneo de reflexión, belleza, decadencia y muerte que constituía la película (Venecia como marco de todos esos sentimientos).

En Visconti, como en Thomas Mann, parece establecerse una especie de *continuum* entre el deseo homosexual – asimilado en Aschenbach a la compulsión autodestructiva y a la muerte “de” y

“en” la ciudad – y el deseo de muerte, Eros y Tanatos, culpa y castigo. Pero la película va más allá: es una reflexión mucho más amplia no sólo sobre la belleza y la muerte en términos más abstractos, sino que incluye también, como ya se ha dicho, suficientes elementos como para ser apreciada en su conjunto como una obra de elevado nivel. Sin olvidar la reflexión sobre la mascarada en todas sus acepciones y presente en el filme desde el comienzo.



417

Es apreciable igualmente una Venecia que no es sólo la ciudad decadente y solemne de la fotografía de De Santis, es también la ciudad del carnaval y de la máscara. Un carnaval que permite, en su valor simbólico, la subversión de todo código social, incluyendo por tanto cuestiones tan delicadas como el sexo y la muerte. Algo que permite también, en el caso de Aschenbach, descubrir la cara auténtica de las cosas.

Al llegar a la ciudad en *vaporetto*, Aschenbach encuentra a un anciano grotesco con un rostro/máscara maquillado; es a partir de ese encuentro que Aschenbach inicia un complejo juego de máscaras superpuestas, donde la del propio artista genial y en busca de la perfección, esconde (no siempre) el rostro de un ser

“totalmente” humano, fracasado y vulnerable. Una máscara bajo cuya belleza se puede descubrir la fealdad (una fachada, en último análisis, como la de Venecia). Y no es una casualidad que el propio Aschenbach decida conscientemente ir al peluquero (o mejor dicho, al “*enmascarador*”) y ponerse una máscara para seducir por fin a quien quiera. Poniéndose una capa pesada de maquillaje, Aschenbach no hace, paradójicamente, sino quitarse la máscara que ha llevado toda su vida para disponerse, con su nueva cara, a seducir a Tadzio y a encontrarse a sí mismo. Pero es precisamente ahora cuando llegan la enfermedad y la muerte: el calor derrite la máscara y el profesor muere; a la derecha del encuadre, una cámara de fotografía antigua, con el trípode clavado en la arena, nos recuerda el carácter estático y pre-cinematográfico de la mirada de Aschenbach, incapaz de actuar y de quitarse la máscara hasta que ya es demasiado tarde. Venecia en fin, es de ese modo un carnaval, una máscara más.

418



La ciudad entonces se expresa en la película en su doble cara: como *topos* tópico que se da en su plena decadencia (correspondiendo aquí de algún modo a la “decadencia” del compositor) mediante una imagen visual concreta. Y por otra parte como lugar simbólico de iniciación (viaje) a la autenticidad del ser, como celebración de una esperpéntica mascarada en tanto que verdadera posibilidad de dar voz a la esencia más profunda del alma humana.

VI.3 Woody Allen, Silvio Soldini, Vivian Naefe.

En 1996, **Woody Allen** ²⁶⁶ (1935) rodó *Todos dicen I love you* ²⁶⁷, (*Everyone says I love you*) película situado geográficamente, entre Nueva York, Venecia y París. Con un reparto de lujo, y una recuperación del musical del Hollywood dorado (véase el ya comentado largometraje *Sombrero de copa*), el director desarrolló una comedia que mantiene su línea en lo que a las relaciones humanas se refiere.

Todos dicen I love you es pues una comedia musical en la que Woody Allen recurre al planteamiento clásico del musical pero con la frescura de la espontaneidad del que se sabe desconocedor del género. Aunque los números musicales, según la crítica especializada, son de escasa relevancia, incluso como los temas propuestos (la búsqueda del amor ideal, la dificultad de estabilizar ese sentimiento amoroso y las relaciones familiares); la inteligente creación de situaciones (brillante la parte entre el propio Allen y Julia Roberts en Venecia, o la de Allen con su ex-mujer en París) y personajes, con sus particulares historias de amor, el tono irónico y divertido, están lo suficientemente bien estudiados como para disminuir el peso contrario que se distingue en el film. Del mismo modo, Woody Allen consigue de un modo divertido, realizar una crítica al conservadurismo republicano en la juventud, desde el seno de una familia progresista curiosamente instalada en el ambiente más poderoso de Manhattan y cuyo hijo se presenta como un republicano convencido (¿o trastornado?).

²⁶⁶ Mirar apartado XII Notas

²⁶⁷ Mirar apartado XII Notas

La historia, contada desde la perspectiva adolescente de D. J. (Natasha Lyonne), va dejando ver las aventuras sentimentales de su curiosa parentela. La adinerada madre (Goldie Hawn), dedicada en cuerpo y alma a sus relaciones de carácter social, su padrastro abogado (Alan Alda) o su padre biológico (Woody Allen), un escritor de segunda categoría que reside en París al que ha abandonado su última novia, son algunos de los personajes que hallaremos en el recorrido de sus evocaciones familiares.

Para la película, Woody Allen se sirve de un destacado reparto de actores y de varias recreaciones de canciones populares como *My baby just care for me*, *Looking at you*, *Just you, just me* o *Hooray for Captain Spaulding*, tema que aparecía en la película *El conflicto de los Marx* (1930) y que Allen utiliza como tributo a los míticos hermanos.

Pero como decíamos, la trama se desarrolla entre tres grandes y carismáticas ciudades, que no fueron elegidas por casualidad. Nueva York es el centro neurálgico de la historia, el punto de encuentro, espacio común de todos los personajes. París, ciudad (o ex-ciudad) de artistas, escritores, etc., será el hogar de un escritor tan ridículo y particular como lo es el personaje que Allen interpreta. Y por último, y como no podría ser de otra manera, Venecia, el puente entre la una y la otra, así como entre el personaje de Allen y el de Roberts. Venecia, en su incuestionable representación de la ciudad del amor furtivo, de la pasión y el nacimiento de sentimientos amorosos, será una vez más en *Todos dicen I love you* ese lugar del suspiro y del amor.

Vemos por tanto una ciudad que cumple metódicamente su papel de Celestina. De las secuencias dedicadas a la ciudad, lógicamente y partiendo del carácter de su director, la visión tendrá

un marcado sentido del ridículo y la ironía. Así, en la escena en la que se produce el primer encuentro entre ambos personajes, la acción se desarrolla mediante la “coincidencia” de ambos realizando footing (nada más típicamente americano) por las callejuelas y los puentes de la ciudad. No faltará tampoco el viaje en góndola, ni los recorridos por la ciudad y los museos (aquí se hablará de Tintoretto, de Caravaggio en *In fuga a Venezia*).

El comportamiento de ambos y su relación con la ciudad, junto con la hija de éste, será siempre claramente el del turista. Venecia, además de cumplir con su papel celestinesco (también con la hija del personaje interpretado por Allen que se enamorará de un gondolero poeta), se mostrará pues como lo que es de cara al turismo: un espacio bello, donde pueden ocurrir cosas hermosas. Piénsese por ejemplo en referencia a esto, en el comentario de los personajes de Allen y Roberts: “Dos neoyorquinos corriendo en Venecia”²⁶⁸.

422



²⁶⁸ Cita es extraída del guión de *Todos dicen I love you* de W.Allen



En definitiva, el director nos muestra fugazmente la ciudad desde la órbita de un americano que se va (como verdaderamente ocurre en el largometraje) de vacaciones en verano a la antigua *Serenissima* en un momento concreto de la acción del film. La fotografía, es por tanto desinteresada y similar a otros metrajes, como por ejemplo la secuencia de Allen en la ventana abierta con un Gran Canal de tonos azulados como fondo, que nos recuerda en cierto modo a los *Sensos* de Visconti, y muy posteriormente, de Brass. Una ciudad que además será testigo de las torpezas y sarcasmos de W. Allen.

Con *Pane e tulipani* ²⁶⁹ (2000) – título que remonta a un eslogan del gremio textil norteamericano de principios del siglo XX – **Silvio Soldini** (1958) nos traslada a una Venecia alejada mágicamente a priori de toda la parafernalia que engalana la ciudad. Ésta se presenta como una ciudad normal tranquila.

La historia que cuenta Soldini comienza cuando en mitad de un recorrido turístico con su familia, Rosalba es abandonada en una cafetería en medio de la ruta. Molesta, llama a su esposo al

²⁶⁹ Mirar apartado XII Notas.

móvil para que el autobús donde viajaban vuelva a buscarla. Sin embargo, en la espera, decide ir a la ciudad de sus sueños, sola, sin más equipaje que ella misma. Es en este mismo momento cuando, apartada de su núcleo, se producirá en ella el punto de inflexión que le hará descubrir el más puro ejercicio de su individualidad, sometida hasta ese momento por una rutina gris e intrascendente al servicio de su familia.

Gracias a diferentes automovilistas, llega a Venecia. Será entonces cuando su vida comenzará a cambiar radicalmente. Se encuentra con una Rosalba que nadie más conoce, que incluso ella misma había olvidado. Una Rosalba que adora la música, que toca el acordeón, que hasta puede llegar a sentirse amada y a amar con auténtica sinceridad.

Es así como comienza la verdadera historia de la protagonista. Una historia de amor suave y comedida. De hecho se puede decir que *Pan y tulipanes* no es sino una definición puntual de la relación que se va estableciendo entre Fernando y Rosalba. Él, un irlandés solitario que lleva en Italia ya muchos años y que conoce de memoria los versos del *Orlando Furioso*. Este que invita a Rosalba a quedarse en su casa y le prepara cada mañana succulentos desayunos con alguna nota. Y ella, un ama de casa demasiado preocupada por la vida cotidiana de los suyos como para pensar un poco en sí misma y en sus pasiones: la jardinería, las flores (tulipanes que siempre trae de la floristería donde ha encontrado trabajo y que deja en la mesa con alguna nota para Fernando), la música y la poesía.

Y entre el pan del desayuno de Fernando y los tulipanes de Rosalba, están esas notas como un pequeño puente entre dos solitarios que de ese modo se salvan de la dificultad de la comunicación en una Venecia que se convierte en el centro de su relación.



Efectivamente, Venecia, a pesar de esa cotidianidad con la que se la presenta, no deja de ser un epicentro aparentemente ajeno al mundo y a las circunstancias en las que se encuentra. Una ciudad flotante, traducida en imágenes llenas de vida y alegría donde, para algunos, el silencio suele ser difícil de soportar. En boca del propio director, la elección de Venecia se debió a que se trataba de:

*“(...) una ciudad muy especial,
construida sobre agua y única en todo
el mundo, lejos del resto del mundo.
Hay un plano en Pan y tulipanes de
Marghera (un puerto en las afueras
de Venecia), como para resaltar que el
mundo, en esta área, comienza en este
preciso lugar. En Venecia, el tiempo
está suspendido, la gente camina, no
hay autos y hay un silencio inmenso.
Estaba el riesgo de caer en la trampa
de "cualquier ciudad turística", pero
en Venecia aún existen los vecinos
verdaderos, la gente aún trabaja y vive
allí. Era el lugar ideal para*

*ubicar a los personajes en un curso de acción nuevo, desde una realidad normal tal como la de Pescara (lugar de origen de Rosalba) a una dimensión no naturalista donde los personajes se mueven de tal manera que parecen flotar”.*²⁷⁰

Soldini nos traslada pues, al corazón de una familia cualquiera donde Rosalba termina descubriendo en ella la mujer que pudo ser, pero que por motivos indefinidos quedó atrapada en una vida que sofocó cualquier otro tipo de deseos o necesidades. Ella encuentra en Venecia, con ese momento de soledad que vive, el único lugar que le posibilita un nuevo descubrimiento de sí misma – de una nueva vida, de una personalidad oculta –, llegando por tanto a cobrar un valor casi simbólico. Venecia se convierte en un punto de regeneración y liberalización de la personalidad de los protagonistas (tanto de ella como del “detective” que la sigue, como de Fernando).

427

La experiencia de Rosalba es entonces la de encontrar aquella identidad que había dejado sepultada al quedar embarazada, precisamente cuando el destino la deja sola un tiempo y le permite descubrir la soledad en la que se encuentra y en Venecia, una potencialidad enorme y fecunda.



Es una historia que esconde detrás el influjo del romanticismo de la capital véneta; es decir, donde Venecia es el lugar, el espacio vital – en todos los sentidos – para la protagonista, pero presentándose de un modo discreto, sin los excesos del tópico ya conocido de “la ciudad de los enamorados”. De hecho, aunque surge la Venecia del amor y del romanticismo dulce, no es necesario pasar por debajo del puente de los Suspiros para encontrar ese sentimiento ardoroso. Y es que Venecia no está elegida al azar como ciudad de encuentro y desarrollo de la trama argumental. A pesar de parecer una ciudad normal, sin coches, pero también sin turistas en masa, Venecia es aquí la sede del poder del sentimiento, del resurgimiento de aspectos desconocidos que se esconden dentro de cada uno. Es una Venecia simbólica, cotidiana, además “sentimental”. Desde Rosalba, pasando por Fernando, o el resto de los personajes que deciden por un motivo u otro entrar en la ciudad.

En las secuencias rodadas a pie de calle, Soldini desmarca a la urbe de cualquier consideración arquitectónica, de cualquier color sugestivo, de cualquier ambiente de lirismo *turneriano*, de las fragancias aromáticas del tópico de Venecia. Aparentemente parece por esta vez, un lugar normal, tranquilo, en el que hay gente que trabaja, duerme, desayuna, pasea y compra. Una Venecia, la de Soldini, que se mueve con la suavidad de lo cotidiano, de las cosas que ocurren en todos los lugares, en todas las urbanizaciones.

Por tanto se muestra –recordando de algún modo la Venecia “menor” de Francesco Pasinetti– proletaria, con una arquitectura que no busca el protagonismo, con unas plazas que parecen tranquilas de, insistimos, cualquier ciudad mediterránea. Casi parecen haber desaparecido los canales, las góndolas, los turistas, las aglomeraciones, toda la lírica derramada, para bien o para mal,

sobre la ciudad a lo largo de la tradición literaria, teatral, fílmica, etc. Se esconden, desaparecen bajo el objetivo cinematográfico de Soldini.

Existe una infinidad de títulos que con anterioridad han elaborado un discurso análogo al visto en el film de Silvio Soldini, aunque no siempre tan inteligentemente resueltos. **Vivian Naefe**, (1956) con su *In fuga a Venezia* ²⁷¹ inmediatamente posterior al film de W. Allen, ya en 1997, nos traslada a una ciudad semejante en ciertos aspectos a la de Soldini. Aunque las diferencias son evidentes, de entrada porque hablamos de un título menor, pero que se muestra a veces muy ácida y dura. Nos interesa por las similitudes existentes entre ambas películas y por la frescura con la que en todo caso, Naefe dirige su largometraje. Ésta elabora su trama bajo el mismo paraguas que el director italiano. Es decir, una Venecia que reconvierte, que purifica el alma y saca a la luz la verdadera identidad de los personajes, que sienten como con Venecia recuperan su verdadero ser. Es así como los protagonistas de ésta otra comedia, y con una trama diversa, aunque en el fondo no tan distinta, se encuentran a sí mismos.

En *In fuga a Venezia* (*Vacaciones en Venecia*), el argumento se centra en dos parejas. Una rica (él un importante abogado y ella una banquera), sus vidas son aburridas y mecánicas, dominadas por el desenamoramiento y la soledad, y la otra, pobre (ella madre de dos hijos y pianista en retiro “provisional”, mientras él, pintor en busca del éxito). Charlotte (la banquera) y Luis (el pintor) son amantes y deciden ir a Venecia engañando a sus respectivas parejas. Eva (pianista en espera) decide ir a Venecia con sus hijos secuestrando a Nick, esposo de Charlotte, para sorprender a los amantes.

²⁷¹ Mirar apartado XII Notas



Un detenido visionado del largometraje muestra una mujer, Eva, sacrificada, que abandona sus búsquedas laborales (ama la música como Rosalba) para dejar que su marido Luis, encuentre la fama mediante sus cuadros. Por otro lado, Nick, abogado ajeno a lo sentimental, ejecutivo que se sobrestima, encuentra en Eva la mujer que verdaderamente le hace sentir amor, como si de un Fernando se tratara. Partiendo de estos dos grandes paralelismos, *Pan y Tulipanes* y *Vacaciones en Venecia*, caminan juntos por una senda cercana. El autostop como medio para llegar a la ciudad, el momento en el que surge el amor entre ambos, el instante en el que sus realidades les vuelven a sacudir y el intervalo en el que deciden cambiar definitivamente sus vidas.

El resultado es un abogado que no tiene una *alergia* tan pronunciada hacia los niños, que descubre que no solo no ama a su mujer, si no que desprecia su trabajo y su modo de entender la vida (la de un ejecutivo *yuppie*). Y Eva, (al igual que Rosalba) que tiene

mejores cosas que hacer que vivir pendiente de los movimientos de su marido, y que necesita recuperar su intimidad y desarrollar sus intereses artísticos (la música). Al final, Nick, para alcanzar a Eva, se lanza al agua de la laguna dejando a su esposa Charlotte en el vaporetto boquiabierto, mientras esparce todos los documentos del caso que está siguiendo en los tribunales alemanes. Un baño que lo purifica y lo libera de sus ataduras y que recuerda a la ceremonia que cada año realizaba el Doge en Venecia, cuando se “esposaba” con el mar. Aunque aquí el Doge o Dux es un abogado que teme al agua y que no sabe nadar, y el mar, una pianista que va en su busca para salvarlo. Así Charlotte y Luis se quedan solos, mientras Venecia lidera el encuentro verdadero entre dos personajes que *a priori*, no tenían posibilidad de encontrarse.

Si en *Pan y tulipanes* prima ante todo la belleza, la tranquilidad de los personajes, de la vida veneciana, del conflicto interno comedido y sin grandes sobresaltos de sus personajes (Rosalba y Fernando encuentran un discurso sin palabras tan solo con los tulipanes, las notas y los desayunos), en *Vacaciones en Venecia* los gritos, la violencia, el insulto y el sarcasmo es el modo habitual de expulsar la rabia y el dolor. Es también una comedia, pero tan agria y ácida como tónica y dulzona (el primer beso de la pareja, el acercamiento de Nick a los niños, etc.).

Naefe quiso aproximarse a la ciudad con una premisa humorística (recuérdese en este sentido como Eva, Nick y los dos niños llegan a la ciudad: en un moto-carro, sucios, cansados, sin documentos ni dinero. Además, justo antes de cruzar el Puente de la Libertad, ya a pie, son empapados por la salpicadura de un camión que pasa por su lado, mientras como banda sonora suena *La donna è immobile*). Otro ejemplo que muestra esa pátina irónica

en el contacto con la *Serenissima*, es la secuencia de los dos amantes que viajan a Venecia para culminar su amor: ambos en una góndola, amorosamente juntos mientras Charlotte deja caída su mano en el agua. Un momento de lo más trivial en lo que al cliché sentimental se refiere, hasta que ella saca la mano del agua con suciedad entre los dedos. O como el idilio de estos amantes se va torciendo primero por la repentina impotencia de Luis en su primer encuentro sexual en la ciudad y luego por la diarrea que le provoca un plato de mejillones.

Es la ciudad de los enamorados (siempre aparece alguna pareja abrazada o besándose) pero es también la Venecia de un amor menos lírico, menos pasional y sobretodo, más vulgar y más irónico. De hecho, el sentido con el que viajan Charlotte y Luis, que toman a la ciudad lagunar como el escenario perfecto para amarse y consolidar su historia de amor, se tuerce chocando con la realidad de un pintor egoísta e inmaduro, sucio y desordenado; y una banquera decepcionada con su matrimonio y con los verdaderos intereses de su amante. Por otro lado, Nick y Eva como ya hemos dicho, llegan a Venecia tras vivir unas circunstancias muy concretas y particulares: él en primera instancia secuestrado por Eva, y en el fondo ambos buscando en la ciudad la traición de sus parejas.

Venecia, con toda su grandilocuencia, y sobre todo, con todo el dinero que se necesita para visitarla tranquilamente en nuestros días, es mostrada en el largometraje como cara e inaccesible para una familia sin dinero. Por un lado vemos como los amantes comen ostras, mariscos, beben champán, duermen en un lujoso hotel, viajan en góndola, etc.; y por otro lado como Eva y compañía padecen el difícil acceso a la ciudad: sin dinero no pueden comer, terminan asaltando un palacio para poder dormir (previamente

lo habrán hecho tirados en la playa del Lido a cielo descubierto), roban, etc. Es significativo un comentario de Eva a este respecto, cuando observando un cuadro de Caravaggio en un museo de la ciudad responde a la pregunta que su hijo le formula:

– “¿Por qué tiene los pies sucios (uno de los personajes del lienzo)?

– Porque la gente también tiene los pies sucios, así como envejecen, o se despiertan con el pelo despeinado. Caravaggio fue el primer pintor en retratar a la gente como era. Es por eso que tuvo tantas dificultades con sus contemporáneos (...) Decía que también los pobres tenían derecho a entrar en la esfera de lo divino”.²⁷²

434

Interesante el posible paralelismo entre la divinidad de la ciudad, esa esfera mística a la que también pertenece y la situación desastrosa del cuarteto (sucios, como los pies del personaje pictórico

²⁷² Cita extraída del guión de *Vacaciones en Venecia* de V. Naefe.

y en busca de ese “algo”). Vemos pues, como esta Venecia de Naefe aparece vulgarizada (Charlotte remarca como “todos saben que la comida en Venecia es una basura”²⁷³) así como idealizada (los amantes, antes de la caída de su ideal amoroso, se abrazan mientras Charlotte comenta: “Toda la ciudad parece vibrar de amor”²⁷⁴, con un movimiento circular de la cámara entorno a ellos).

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

VI.4 Otar Iosseliani, Tinto Brass.

Interesante también nos resulta el trabajo realizado por **Otar Iosseliani** ²⁷⁵, nacido en 1934 en la república de Georgia y graduado en composición y conducción orquestal (lo que explica acaso la construcción musical de su film), así como en matemáticas.

Otar Iosseliani inició su carrera cinematográfica con *Aprile* (1961) que fue censurada. Posteriormente comenzó a trabajar en Francia donde, en 1984 realiza *Les favoris de la lune*. Más tarde fue premiado por la Academia de la Artes de Berlín. En 1968 presentó en la semana de la crítica, en Cannes, *Giorgobistve*. En el 2001 realiza *Lundi Matin* ²⁷⁶, premiada con el Oso de Plata a la mejor dirección en el Festival de Berlín de 2002.

436



²⁷⁵ Mirar apartado XII Notas

²⁷⁶ Mirar apartado XII Notas

En esta última película, que es la que nos interesa más para nuestro estudio, Iosseliani inicialmente presenta la vida de una familia rural en un pequeño pueblo. El marido (Vicent) y padre de dos hijos, trabaja como soldador en una fábrica metalúrgica mientras su mujer se dedica a las tareas domésticas. Cansado posiblemente del ritmo del trabajo (todas las mañanas la cotidianidad le hace repetir casi cada movimiento) y de la imposibilidad de desarrollar su verdadera pasión, la pintura, Vicent, decide marcharse de viaje a Venecia con el dinero que le acaba de “ganar” a su padre. En un contexto en el que todo resulta para Vicent rutinario (por las mañanas se marcha a trabajar a las cinco de la mañana dejando los zapatos en el mismo sitio donde por la tarde los volverá a encontrar, cogerá el mismo autobús que le lleva a la fábrica como todos los días tardando una hora y media en el trayecto, realizando siempre el mismo trabajo de soldador, sin poder fumar cuando le apetece, y al volver a su casa, sabiendo que allí también tendrá que seguir posponiendo sus cuadros, etc.) Vicent decide alterar su vida temporalmente.

437

La película muestra un elenco de personajes con características muy determinadas y que esconden vidas tan extrañas como interesantes. Desde el cartero que se dedica a leer todas las cartas del pueblo y a capturar serpientes; pasando por los gitanos, que dejan un cocodrilo suelto en el jardín de los protagonistas; o los hijos de Vicent (uno de ellos se comunica con su amiga mediante un telégrafo), la abuela de éstos, conductora de un descapotable; el joven cura, aficionado con sus prismáticos a espiar a los demás; el amigo de Vicent que se traviste de señora para poder trabajar en los baños de un bar y que tiene como mascotas a dos ratas; el veneciano puro que acoge a nuestro protagonista; el padre de Vicent, aparentemente rico y viejo amigo de un marqués veneciano; etc.



438

Finalmente llega un domingo por la mañana a la ciudad lagunar. Un viaje que recuerda de algún modo a *Pan y Tulipanes*. Vicent (muy cerca de la Rosalba de Soldini) llega a Venecia para liberar su espíritu y alejarse de la infernal fábrica en la que pasa la mayor parte del día, y de toda la rutina que lo asfixia. Cansado posiblemente de tener que estar continuamente apagando su cigarrillo y sin poder finalizar sus pinturas, es precisamente eso lo primero que hace una vez llegado a la ciudad: pintar con las acuarelas mojando su pincel en los canales. Mientras la vida continua en su pueblo pero siempre sin que resulte aburrida o cotidiana (las vidas de los hijos, la actitud de la abuela, el cartero chismoso, el cura, etc., muestran una población y unas actividades que parecerían cualquier cosa menos que aburridas) Vicent se entrega a Venecia con facilidad. Una ciudad que resulta extremadamente normal y al mismo tiempo salvajemente costumbrista.

Así la urbe se presenta una vez más como vehículo de evasión de las realidades industriales, estresantes, rutinarias de la vida actual; ya sea la de un ama de casa insatisfecha, como la de una esposa engañada o la de un soldador agotado. Venecia parece ser siempre en este sentido ese mundo donde no existen coches, donde no hay ruidos, donde no se producen atascos, donde uno, como si de un viejo y apartado convento se tratara, aleja al visitante del resto del mundo. En definitiva, la laguna se muestra como una placenta gigantesca donde se acurruca la ciudad ajena al mundo exterior, duro, insoportable y violento.

Sin embargo, en ciertos momentos, resulta en el fondo ser la misma ciudad, el mismo pueblo del que Vicent ha parecido querer escapar temporalmente: Carlo, el personaje que lo acoge en su casa, trabaja como soldador en una fábrica en Porto Marghera, su mujer es también ama de casa y de la misma manera que la suya, ella termina llevándolo a la cama cada vez que se emborracha, etc. Los paralelismos que se sugieren entre un lugar y el otro, son además mucho más evidentes que la coincidencia en los trabajos de ambos, o la actitud y la actividad de sus respectivas esposas.

Tanto en el pueblo como en Venecia, la llegada del lunes por la mañana con el ruido del despertador como recordatorio del inicio, una vez más, del mismo ciclo, así como la continua prohibición de fumar en el trabajo, las borracheras, los curas, las vidas de los vecinos, etc. parecen unir no solo estas dos poblaciones diversas en tantos aspectos, sino a todos los lugares del planeta.

Pero Iosseliani también nos muestra varias “venecias” durante los minutos que le dedica a la ciudad en el largometraje. Y decimos

minutos, porque en ningún momento la capital véneta se convierte en protagonista espacial. Solo al final, y después de ir conociendo la vida del pueblo de Vicent, éste llega a la capital Véneta. Mientras, continuamos sabiendo de la vida del resto de los personajes: de sus hijos y su relación con San Jorge y el dragón (el cocodrilo), la madre, etc.

En cuanto Vicent llega a la ciudad, se distingue la Venecia del turista: kioscos, negocios, pintores por las calles intentando vender sus cuadros (como en *Vacaciones en Venecia*), gondoleros, etc. Sin embargo, cuando nuestro protagonista se marcha con Carlo, verdadero veneciano, empezamos a distinguir otra ciudad, esa que solo parecen ver aquellos nacidos allí. Es una Venecia del día a día, donde la gente sacude sus manteles por las ventanas, donde los gritos de los vecinos se oyen tanto como los de los gondoleros cantando, donde los niños juegan y tiran bolitas por las ventanas. Una ciudad donde todos parecen conocerse. Una actitud similar en cierto sentido, a la endogámica Venecia que planteaba De Prada en *La tempestad*.

Y por otro lado, se nos muestra el espejismo de la *Serenissima*, de la ya inexistente *Joya del Adriático*. Esa Venecia embalsamada de recuerdos y de viejas glorias. Es entonces, cuando conocemos al marqués Enzo di Martino, viejo amigo del padre de Vicent. Di Martino (interpretado por el propio director), no es sino una parodia y una falsa imagen de todo aquello que representa la Venecia de la nobleza, del poderío de épocas pasadas. Una triste y ridícula representación no solo de aquello que desapareció, sino de lo que aparentemente queda aún en la ciudad. Di Martino se levanta de la cama para recibir a Vicent. Mientras éste espera, entre el marqués y el mayordomo, preparan la sala, el piano, el magnetófono, etc.

Iosseliani, se ceba con este personaje y con lo que representa ridiculizándolo, vulgarizándolo, humillándolo en última instancia. Es de alguna manera una vez más la *Venezia vecchia y nobildonna prostituita*.

Del mismo modo, Iosseliani también nos abre las puertas de la ciudad – tal vez tan irreal y falsa como la del marqués, o tan verdadera como la de ambos– vista desde los ojos de Carlo, el veneciano. Sobre un tejado, con una amplia vista de la laguna, la Guidecca, San Marcos, San Giorgio, la iglesia de la Salute, y todos los tejados de la ciudad, un personaje tan real como Carlo muestra a Vicent el secreto, la verdad de la antigua *Serenissima*:

*“Esta es Venecia. Lo que cuenta es el espíritu de Venecia. El mismo de Marco Polo, de Tiziano, el espíritu que nunca los turistas podrán entender”.*²⁷⁷

441

Tras su periplo, y ocho meses después, Vicent regresa a su casa para, casi como si no se hubiese marchado (nos damos cuenta por lo sucio que está su coche, por los escasos comentarios al respecto o por la bufanda que le pone su esposa antes de marcharse nuevamente a trabajar), retomar sus mismos hábitos. Lo que no sabremos es si Venecia consiguió aquello que pudo hacer con Rosalba, Eva o Nick: liberarlo y cambiar su vida.

²⁷⁷ Cita extraída del guión de *Lunedì mattina* de O. Iosseliani

De la filmografía y la obra de **Tinto Brass** ²⁷⁸ (1933) destaca ese saber hacer ajeno a la repulsa persistente de la crítica cinematográfica (especialmente aquella de su país de origen, Italia).

En su trayectoria vemos como, a pesar de su estimulante carrera, con unos inicios interesantes en París participando en los trabajos de archivo de la Cinemateca Francesa, así como sus colaboraciones como ayudante de dirección con Roberto Rossellini en *India* (1958) o colaborando con Joris Ivens; el trabajo de este director ha sido siempre menospreciado por diversos motivos.



Tinto Brass

De su recorrido hacia un cine fuertemente erótico, de imágenes explícitas de sexo, de orgías, etc., cabe destacar su tendencia a buscar un público extenso y amplio, un apoyo que deseaba por un lado, así como las necesidades que con la realización de sus películas cubría como artista.

Comienza de este modo una filmografía, en la que ya en 1966 rueda *El yankee*, un spaghetti-western (una película del Oeste de coproducción hispano-italiana) que dejaba bien claro por donde iba a ir desarrollando y encaminando su futura carrera cinematográfica. Es así como llega, tras la realización de *Al margen de la sociedad* (1970) a rodar *Salón Kitty* (1975), ambientada en la época nazi. Una película de altos contenidos sexuales con Helmut Berger y Ingrid Thulin, y con una mezcla áspera entre la actitud nazi y el sexo, con todo el juego que esta relación ha dado en tantas otras ocasiones ²⁷⁹.

Continuando esta línea de creación, se fue introduciendo con ferocidad en el campo del *softcore* (pornografía suave). Hoy por hoy, una de las identidades que configuran su obra es precisamente su marcado carácter erótico, la sexualidad de sus largometrajes. Siempre al margen de una crítica indispuerta, rodó en 1980 *Calígula*, con el apoyo de Penthouse y la participación de grandes estrellas (Malcolm McDowell, Helen Mirren, John Gielgud y Peter O'Toole). El favor del público pareció entonces tomar una posición de un mano a mano con relación al desinterés de la crítica cinematográfica. Tras el gran éxito de *Calígula*, llegaría en 1983 *La llave secreta*.

En este discurrir, cabría destacar la influencia que la gran expansión y crecimiento del mercado pornográfico tuvo en sus últi-

²⁷⁹ Interesante en este sentido es recuperar *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* de Pasolini ambientada en la Italia fascista del 1975

mas películas. Las cintas video gráficas de *hardcore* (pornografía dura), influyeron también decisivamente en su trabajo, que se ha ido encaminando al retrato de ciertas perversiones eróticas con un sentido del humor cada vez más evidente.



444

Con este marco y esta trayectoria, realizó en 2001, *Senso 45* 280, una revisión de la novela de Camillo Boito que dio origen al clásico *Senso* (1954) de Visconti. La inevitable comparativa entre ambas versiones cinematográficas (aunque Brass señaló que no se trataba de un *remake* del film de Visconti), y sobre todo, las antagónicas propuestas en ciertos aspectos de los dos cineastas, ha provocado grandes controversias. Recuérdese que *Senso* es todo un clásico cinematográfico y Brass un director de unas características concretas no muy arropado por la crítica. Esta situación con respecto a la imaginería del film de Visconti y la comparativa entre ambos, junto al interesante planteamiento que de Venecia hace Brass en un punto importante en su carrera, ha sido determinante para ser incluido en este apartado.

La visión de Visconti arranca como un melodrama decimonónico que combina, al mismo tiempo, una relación entre una mujer casada y un oficial austríaco, y un período crucial en la vida política de los italianos: *il Risorgimento*. *Senso* narra la relación de Livia, esposa de un rico mercader veneciano, con un joven oficial austríaco del que está enamorada. Sin embargo éste finge amarla para poder obtener el dinero suficiente para salir del ejército. Una vez que Livia descubre el engaño al encontrarle con otra, decide denunciarlo, consiguiendo con ello, la muerte del amante a manos de las autoridades austríacas (en *Senso* 45 morirá bajo los tiros del ejército alemán)

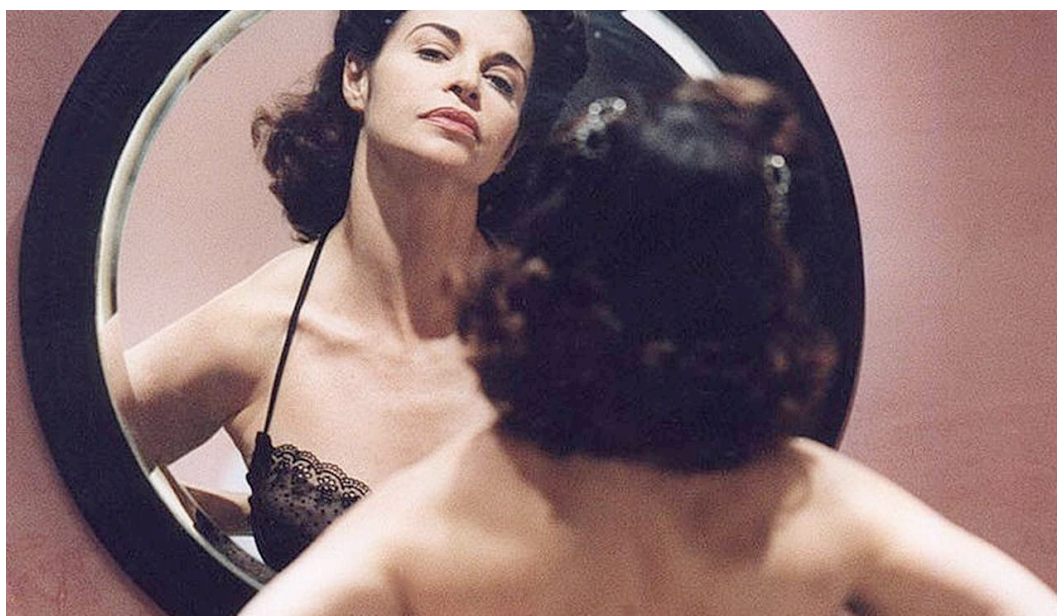
De *Senso* es interesante cómo plantea Diego Bontivegna, el paralelismo existente entre la relación de ambos personajes con la situación política. Bontivegna comentaba que “la pasión de Livia conspira contra la formación del Estado nacional italiano, supone un vínculo que conspira contra el nudo estatal que se está constituyendo y, en tal sentido, en la medida en que la historia encarna estas contradicciones, se configura como historia trágica”.²⁸¹

Las lecturas y los recovecos de las películas son numerosos, así como el juego que una comparativa como tal puede ofrecer con relación a dos versiones de una misma novela como es el caso. En lo que se refiere a la última revisión de la novela de Camillo Boito, la mirada de Brass nos traslada, a diferencia del planteamiento de Visconti, a los últimos meses de la ocupación alemana del norte de Italia, cuando ya el poder de Mussolini era holgadamente manipulado por el gobierno de Hitler. Es un período que se plantea con toda la decadencia que una situación del género puede tener y

²⁸¹ D. BONTIVEGNA, *Una Venecia menor* en <http://www.otrocampo.com/criticas/senso45.html>

bajo la mirada erotizante y sexual (como ya hemos visto) de Brass: orgías sádicas en los palacios de nobles con la presencia de soldados alemanes uniformados, insurrectos asesinados y expuestos en las calles de la ciudad como escarmiento, pintadas en las paredes buscando vías de escape para la libre expresión, dirigentes revolucionarios gritando proclamas, etc. En definitiva, y como dice Diego Bentivegna “una Venecia en la que se llevan hasta el extremo los rasgos arquetípicos con los que ha ingresado, de la mano de Thomas Mann y de Proust a la literatura del siglo XX, en quienes insiste permanentemente Visconti en *Muerte en Venecia*”²⁸². Esta ocupación, la violación de la *vieja señora*, de la noble Reina es evidenciada en la escena en la que una veneciana es asesinada en plena carrera y su cuerpo queda tirado en una oscura plaza, mientras la imagen nos muestra una perspectiva de su entrepierna a ras del suelo, una imagen que dice mucho del cine de Brass ²⁸³.

446



282 D. BENTIVEGNA, *Una Venecia menor* en <http://www.otrocampo.com/criticas/senso45.html>

283 Ibid. “Lo más fuerte es la cita de la escena más famosa del cine italiano, algo así como la quintaesencia del neorrealismo: la escena de Roma, città aperta, de Roberto Rossellini (de quien Brass fue colaborador) en la que los soldados alemanes abaten a Anna Magnani, que corre detrás del camión en el que se llevan a su Francesco”.

Pero en *Senso 45*, a diferencia de su predecesora, y a pesar de lo dicho, el peso de la situación política se difumina. La relación entre la esposa y el oficial parece alejarse de las tensiones que una relación de este tipo tendría en una situación como la que en aquél momento se vivía. Brass aligera de peso toda la historia en este sentido. La ocupación, el levantamiento partisano, las muertes, etc. no parecen ser de gran interés para él, que sin embargo, encuentra en el discurso de la relación de los protagonista (y sus íntimos contactos amorosos), así como en el planteamiento que da de la ciudad, los puntos fuertes del largometraje.

De esta película nos interesa sobre manera la visión que de la ciudad hace su director. Venecia parece no existir, parece ser todo menos aquello que Canaletto tanto se afanó por construir y mostrar y que sin lugar a dudas, y como ya hemos podido ir observando y como distinguiremos más adelante también, ha configurado posteriormente todo un modo de concebir la vieja *Serenissima*.

447

Por el contrario, Brass evita enseñar más allá de callejones tortuosos, solitarios y llenos de brumas. Llega a plantear incluso una ciudad sin agua (en pocas ocasiones vemos el líquido elemento serpenteando por las calles o los canales, aunque sabemos que está, entre otros motivos porque vemos la refracción de las luces en las paredes). Venecia sin canales (al menos sin evidenciar). A diferencia de los trabajos de Naefe, en cuyo discurso nunca aparece una necesidad similar, así como tampoco en *Pan y tulipanes*, en *Senso 45* es una necesidad que Brass elabora con meticulosidad: se niega a recrear las múltiples (y típicas) máscaras de la ciudad lagunar por antonomasia. Es pues, como una ciudad fantasma, como un reflejo.



Aunque eso sí, el reflejo es algo fundamental. Ya sea en este sentido (los supuestos reflejos acuáticos), como en los múltiples espejos que siempre coquetean con el espectador enseñando los íntimos momentos de los personajes, en los distintos interiores donde se sitúan sus ovaladas formas.

El agua de Venecia aparece, como hemos dicho, en muy contadas ocasiones. Entre ellas mencionaremos la secuencia en el que la pareja de amantes, desnudos y en la playa del Lido, se lanzan a las aguas del Adriático. Un momento que nos traslada a otras tantas películas y no solo a la escena final de *Vacaciones en Venecia*, sino igualmente –y salvando las diferencias evidentes– a la caída (en este caso es accidental) de Katharine Hepburn (Jane) en *Locuras de verano* a un canal o al baño de Ballesteros de De Prada en su novela. Siempre, en todo caso, es tentador utilizar el aspecto acuoso de la ciudad con todo el lastre mitológico que algo así conlleva.

El director escarba pues entre los rincones menos reconocibles, entre *calli* (calles) anónimas, menores, en las zonas posteriores de los grandes palacios, esas partes sin importancia para otros, y que él recupera convirtiendo en la verdadera ciudad, o cuando menos, en su ciudad. Brass nos deja ver en primer plano una Venecia menor (como ya hiciera Francesco Pasinetti en *Ombre sul canal Grande* de 1952 o *Italienisches Capriccio* de 1961). Una imagen escondida, sin panorámicas ni *vedutas* ²⁸⁴. No es una ciudad de exteriores, de amplias vistas, sino todo lo contrario. Lo que vemos es el interior de la casa de la protagonista femenina, la del teniente, la hostería donde espera a su amante, el interior del palacio donde se desarrolla la orgía, el cuartel alemán, etc.

²⁸⁴ Interesante es recuperar la secuencia de *Lunedì mattina de losseliani*, cuando sobre el tejado Carlo habla de la “verdadera Venecia”.

Una Venecia también en otras ocasiones de cartón piedra, de montaje escenográfico, de teatro (véanse todas las secuencias tomadas desde los interiores a la calle a través de las ventanas). En este sentido coincide con el planteamiento que Visconti introdujo en *Senso* sobre Venecia. Diríase que la ciudad es tan solo un escenario falso, una escenografía de estudio. Y en ambos coincide igualmente la frialdad que la rodea. La Venecia de Visconti en *Senso*, como la de Brass, está arropada por una nebulosa que desdibuja los contornos que en Bellotto y sobre todo en Canaletto y en general en todos los vedutistas, se muestran claras y absolutamente definidos hasta la minuciosidad. Fría, sometida al invasor, pero rabiosa en los gritos de los partisanos, lúgubre en sus campanadas, en su música de Marlene Dietrich, en la quietud de un agua “invisible”.

Es la ciudad, finalmente, que quiere escapar a sí misma, en la que una Livia, absolutamente desinteresada, es penetrada por su marido mientras ambos, apoyados en la ventana del dormitorio, son observados por la misma luna, esa luna fascinante y peculiar de Venecia, que retratará tan laboriosamente Carlo Naya. La misma luna que podría haber sido testigo, también estando apoyados en otra ventana, de la penetración, en este caso anal, y que si disfrutará Livia con su amante alemán. Una Venecia, una pareja que nada tiene que ver con la de *Pan y tulipanes*. Una pareja, la de *Senso* 45 que orinará después de hacer el amor.

En conclusión, en un ámbito cinematográfico Venecia es una ciudad que no deja de ser punto de encuentro fílmico. Hemos podido ver como el amor y sus posibles variaciones es introducido en la mayoría de los largometrajes comentados. Un amor a veces destructivo, otras posible, otras no buscado pero finalmente descubierto o también traicionado.

Una urbe inocente, dulzona y de tarima teatral en el caso de Sandrich; amable para Lean; muerta y marcada por el cólera en Visconti; divertida y sarcástica con Allen; solidaria y agradable mediante los personajes de Soldini; agria y satírica con Naefe. Así como una ciudad normal y a veces tratada de modo irónico con Iosseliani, y arrebatadamente sexual y erótica con Brass.

Finalmente una urbe, epicentro de los sentimientos más humanos e importantes: la soledad, el deseo, el ridículo, el miedo a la muerte, el amor, la amistad, la traición, el dolor. Un lugar de evasión, de retiro y de encuentros.

Pero lógicamente, y sabiendo que la filmografía centrada en mayor o menor medida en la ciudad lagunar es verdaderamente amplia y vasta, los contenidos, temas y variaciones son incontables y no por eso menos importantes. De hecho son totalmente necesarios para entender, desde la óptica cinematográfica, el arquetipo que el séptimo arte ha desarrollado con relación al “mito” del espacio lagunar. Sin embargo intentar abarcarlos todos es imposible. Así como también lo sería condensar todo el material bibliográfico, pictórico y sobre todo, fotográfico, existente con relación a Venecia.

Los distintos directores aquí reseñados y como hemos ido exponiendo, al igual que ocurriera en otras ramas de la creación artística, han ido planteando un perfil heterogéneo que configura la silueta de la ciudad. Una silueta, la de la vieja *Serenissima* que no deja de crecer y metamorfosearse.

VII. Parodia a la fotografía del “*mito*” de la eternidad y otros estereotipos de la Venecia de nuestros días: un punto de vista personal.

VII.o Introducción.

“Fotografiar un tópico no es nada fácil, ni lo es tampoco conseguir imágenes suficientemente buenas para contagiar a los demás mi fascinación por el lugar. Un paisaje existe cuando una mirada sabe descubrirlo, pero para que realmente se materialice es necesario, además de una percepción consciente, que alguien lo capte, ya sea por escrito o, en mi caso, con la cámara fotográfica”.²⁸⁵

453

Catany en esta reflexión expone la dificultad con la que todo artista se encuentra cuando posa su mirada creadora en una ciudad con un legado tan inmenso. Algo que en realidad ocurre con todo aquello que haya sido interpretado infinidad de veces. La genialidad será la que haga que el artista encuentre ese resorte que convierta en revolucionaria su propuesta. Tras este apasionante recorrido en el que hemos evidenciado mediante el estudio de un grupo de autores y sus respectivas obras, las diversas concepciones y estereotipos que de la ciudad se han dado, nos acercamos a uno de

los aspectos más personales de esta investigación. La aproximación interpretativa a Venecia por nuestra parte. Algo que como leíamos de Catany, es terriblemente atrevido. Aun así, hemos realizado una ulterior visión de la *Dama del Adriático* mediante la fotografía.

Tras este análisis, trabajamos basando nuestras premisas interpretativas bajo el recopilatorio de todos los aspectos aquí tratados. Aunque de todos ellos, hemos hecho hincapié en uno especialmente: ese elemento indivisible de la ciudad en la actualidad y que rige en cierto sentido el destino de la misma, nos referimos al turismo.

VII.1 El “*mito*” forzado: discurso y claves de un estereotipo insistente.

La propuesta fotográfica por tanto que se ha desarrollado como clave interpretativa de la ciudad se ha basado en la experiencia que supuso tres años de convivencia directa y diaria con la ciudad, sus habitantes, sus problemáticas y sus peculiaridades. Este recorrido fotográfico tuvo varias corrientes de desarrollo. Dos de ellas más libres, vinculadas a metáforas visuales e interpretativas de la lírica de la *Serenissima*. Y una tercera, atada como acabamos de indicar, al turismo, ese elemento mayoritario en la actualidad y foco de múltiples problemas y tensiones.

En las dos primeras se desarrollaron imágenes que con un aspecto más poético y metafórico, desarrollaban una estética que buscaba apoyarse mucho en la figura humana envolviéndose en la arquitectura de la urbe. Sin embargo, finalmente la que hemos introducido en el estudio ha sido aquella basada en el turismo como protagonista de las copias.

Y es que, de entre todos los elementos que castigan a la ciudad, y como ya hemos analizado, entendemos que el turismo es uno de los problemas más complejos y de difícil solución, algo extrapolable a otras ciudades. Para la capital del Véneto, su casi exclusiva actividad económica está vinculada de un modo dependiente de este sector. Un turismo excesivo que ha terminado por convertir la ciudad en un parque temático y que es foco de muchos de los problemas que se desarrollan en la actualidad. Esto crea un profundo conflicto entre los habitantes y los visitantes. Por otra parte, también es cierto que el turista (ya como persona individual) capitaliza el conglomerado

de clichés de la ciudad. Y a ella se acercan buscando precisamente eso, el tópico. Analizando este fenómeno, nos quisimos preguntar cómo se vería la ciudad a través de esa mirada curiosa, cansada y frenética, siempre anónima y que tanta mala fama atesora. Y más allá aún, ¿cómo sería esa primera vez para unos personajes de edad avanzada, con sus clichés y sus ideas preconcebidas, irreales y basadas en los estereotipos aquí planteados mediante la interpretación artística, sobre la urbe? Es decir, ¿cómo se enfrenta a la ciudad un individuo al que han alimentado durante toda una vida con una infinidad de clichés venecianos?

Con este motor de arranque, se propuso un recorrido con tres personajes. Todos turistas de edad avanzada, dos mujeres y un hombre, que convivían por primera vez en sus vidas con la urbe de los canales y los puentes. Diversas fueron las ideas que con esta elección pretendíamos analizar. Por un lado, quisimos jugar con la sorpresa que para ellos suponía visualizar y confrontar la Venecia real con la prototípica que en su imaginario tenían edificada. Una mirada primeriza, azucarada y adulterada. En ellos hemos buscado la representación de esos tópicos, la búsqueda de la ciudad de los enamorados, la de los gondoleros cantando, la de las obras de Goldoni, la del misticismo de Dickens, etc. Y por otra parte en la relación de la ciudad, de sus habitantes con estas figuras.

En este sentido, mucho hemos hablado sobre las venecias creadas, pero tras la estratificación se encuentra la ciudad palpable, mundana y diaria que en algunos de los filmes analizados nos planteaban como la ciudad real. Nosotros, que sí hemos vivido la ciudad real, la cotidiana, la de las incómodas mareas altas cada semana, la de los olores, las ratas, esa de cada mañana comprando el pan en los escasos supermercados, podemos decir que existe. Como existe el veneciano.

Queremos hacer un inciso en este momento para hablar del protagonista último de la realidad veneciana. Nos referimos a los habitantes naturales de la urbe. Porque son ellos los que reciben y coexisten diariamente con esas masas de personas que visitan la ciudad. Y por tanto los que finalmente dan una ulterior imagen de cara a los que van a recorrer fugazmente y cámara en mano, sus calles. El veneciano actual coexiste en una ciudad atrapada en su pasado. De ahí sus fantasmas, sus miedos y su imposibilidad por ejemplo, a la apertura a nuevas arquitecturas, a la evolución natural de toda urbe. Algo que Matvejevic expresa claramente en su obra *La otra Venecia* (2004):

*“Todas las ciudades viven de sus recuerdos. (...) Venecia, quizá, la que más. El pasado se impone al presente en ellas. El futuro se refleja menos en la imagen del presente que en la del pasado. La representación de la realidad sustituye a la propia realidad. El espectro de Venecia oculta Venecia a nuestros ojos (...).”*²⁸⁶

457

Hemos indicado mucho en esta investigación la importancia de la máscara. La máscara como metáfora de las distintas caras que encarna. Con ello hemos pretendido exponer como estas

286 P. MATVEJEVIC, *La otra Venecia*, Pre-Textos, Valencia 2004, pág. 155

encarnan las diferentes representaciones de la ciudad. Las formas que nos sirven para reconocerla partiendo de estereotipos. Sin embargo, bajo todas esas capas, más allá de las pátinas de siglos de interpretaciones y definiciones de sí misma, se encuentra como ya hemos indicado, la verdad, o cuando menos, la realidad. Esa esencia que define lo intangible. En este sentido, son precisamente los autóctonos venecianos la clave real para descubrir qué esconden esos envoltorios.

Tres años de convivencia en ese nido de castores por los aquí firmantes, fue tiempo suficiente para comenzar a entender el espíritu que inunda la esencia de los que en el fondo son los protagonistas o guardianes de ese pasado y ese futuro lúgubre: el veneciano. El tejido humano de esta ciudad es una maraña osca, difícil y replegada en sí misma. Ese carácter rugoso y distante que conforma el primer impacto cuando consigues convivir con cierta frecuencia con el veneciano. Porque los oriundos de estas islas han ido desarrollando su carácter a lo largo de los siglos atando sus personalidades a las circunstancias sociopolíticas de la ciudad y, por supuesto, a esa singular ubicación.

El veneciano ha cambiado mucho, su metamorfosis está encadenada a la evolución de la ciudad. Es por eso que ya no queda nada de aquél ciudadano que vivía la cotidianidad bajo lujosos ropajes, o escondiendo sus rostros de modo constante, que se divertía por las calles durante meses, jugaba en el *ridotto* y se hacía acompañar por hermosas cortesanas, que se sentía fuerte y libre. Algunos venecianos de hoy podrían parecer un puñado de ratas que abandonan el barco que se hunde, escapando a tierra firme. Quedando varados allí, como si de unas sirenas siniestras y mutiladas se tratara. Y aquellos que aún están amarrados a la

vieja *Dama del Adriático*, como pulgas a un perro moribundo, están replegados sobre sí mismos. Esos venecianos son hoscos, secos, distantes. De Prada, en *La tempestad*, los definía así:

*“Sigue habiendo familias que no soportan una intromisión en su régimen endogámico, sigue habiendo familias que se enardecen ante la aparición de un advenedizo”.*²⁸⁷

Las máscaras ya no las llevan ellos, las llevan las millones de personas que pasean por sus calles, que compran en sus tiendas de recuerdos, que suben y bajan su *Campanile*, que recorren sus terrazas y sus cafés, que no detienen el disparador de la cámara. Y es desde ese anonimato del turista, desde esa despersonalización del individuo desde donde se construye la relación de estos frente a los “forasteros”. El dialecto veneciano es la clave, la señal que define la camada frente al extraño.

459

“De lo que no reniegan es de su soberbia clasista: si la ciudad se divide en distritos que mantienen la

287 J. M. DE PRADA, *La tempestad*, Planeta, Madrid, 1997, pág. 110

*separación entre estamentos y gremios, el cementerio se reparte en áreas con fisonomía propia [...] Los venecianos profesan una especial inquina a sus muertos, y los vejan y humillan adornando sus tumbas con ramos de flores artificiales que envilecen el paisaje con su presencia repetida en cientos y cientos de hileras”.*²⁸⁸

460

Retomando el tema de nuestras fotografías, queremos por tanto hacer hincapié y recapitulando, a la importancia dada a la visión tras el seguimiento de estos personajes, de estos turistas, de su encuentro con el Mito. Y por otra y de ahí el análisis personal del sentir veneciano, de lo que el turista encuentra a nivel humano (y siempre bajo las múltiples posibilidades) en la ciudad. Imágenes que reflexionan entonces, sobre la naturaleza mitológica de este espacio, vivido y sentido por estos tres turista junto con la cotidianidad y normalidad diaria de una urbe con sus colegios, sus supermercados, sus basuras, etc. Personajes que conviven con los espacios comunes compartidos (calles, puentes, plazas, monumentos, canales) y las zonas de intimidad. Y finalmente con sus habitantes.

VII.2 Selección de imágenes de David Luna Pérez.





























VIII. Conclusiones.

Llegados a este punto podemos decir que de Venecia se ha dicho tal vez todo, se ha escrito hasta la extenuación, se ha pintado y fotografiado hasta interpretarla tantas veces, de maneras tan dispares, que la verdadera ciudad ha quedado sepultada bajo ese imaginario que entendemos como la verdadera realidad. Una pátina que se ha impuesto definitivamente tras siglos de herrumbre y de capa sobre capa de sí misma, que nos impide ver lo que de verdad esconde. Y son todas estas interpretaciones fosilizadas las que de cara al visitante, al investigador, al artista, la conforman (y la confunden) más allá de lo que ciertamente es a pie de calle la "bella durmiente".

Goethe, en 1786 ya decía "Se han dicho y publicado tantas cosas sobre Venecia que no quiero aburrir con descripciones"²⁸⁹. Si en aquel entonces para un escritor de la talla de Goethe, que nos dejó escritos tan preciados sobre la capital véneta, era ya inabarcable lo que de este sitio se había dicho, podemos imaginar, siglos después, lo que supone acercarse a este lugar. Raffaele La Capria, por otra parte, coincidía como muchos otros autores, en este discurso cuando redactó el prefacio de *La otra Venecia* del reconocido escritor Predrag Matvejevic:

*“Entiendo perfectamente lo que significa hablar de un lugar del que ya se ha hablado demasiado (...). Venecia desaparece bajo las representaciones que se han hecho de ella, las infinitas descripciones han conducido a un déjà vu de eso que el ojo todavía querría ver (...). La realidad de Venecia, el alma de la ciudad y su historia, es demasiado perentoria e inevitable, más circunscrita, y por lo tanto menos abierta a las hipótesis y a las conclusiones. En definitiva, es siempre ella, Venecia, en el fondo, siempre presente en el acervo del que lee, dejando un margen cada vez más exiguo a la libertad y a la inspiración del autor”.*²⁹⁰

El propio Predrag Matvejevic comentaba en su libro como un sabio le dijo: “«No describas lugares por los que ha pasado mucha gente; ya lo ha hecho alguien antes que tú, y quizá mejor »». (...) ¿Qué más se puede añadir a la crónica de esta ciudad que la historia no haya contado ya?»²⁹¹.

Es tal la ingente documentación e información, es tanta la bibliografía, la filmografía, la imagen fotográfica, etc. que es inasumible el análisis de todo lo que existe con referencia a ella. Por lo tanto, para este proyecto, uno de los aspectos más decisivos ha sido la selección y exclusión de unos y otros. Determinar quienes representaban por unos motivos concretos aquellos aspectos globales que constituían el andamio y fortalecían el esqueleto de la presente propuesta.

Porque en nuestra investigación se han elegido unas artes que consideramos las fundamentales para explicar el fenómeno de la *Serenissima*. Pero, sin embargo, además de las analizadas, hay otras que han apoyado y fomentado estas ingentes versiones del lugar y que decidimos excluir por resultarnos no tan decisivas. Nos referimos por ejemplo al teatro y a la música. Dos elementos destacados que ayudaron en esa proyección de las mil caras de la *Dama del Adriático*. En este sentido, la *Commedia Dell'arte* fue significativa en la vida veneciana, llegando a ser uno de los centros de mayor desarrollo de la misma a nivel europeo. Un universo de máscaras de colores extravagantes, en el que pululaban estudiantes, cortesanas, sirvientes, viejos extraños, y que hicieron la delicia del público de la época principalmente los siglos XVI y XVII. Viviendo su declive y abandono a finales del XVII. Un universo donde viejos y

jóvenes (*vecchi* y *giovani*) se repartían los estereotipos habituales de estas edades (lascivos y avaros unos, crédulos y cándidos los otros). Las representaciones se podían realizar en cualquier momento y en cualquier lugar (incluso en mitad de una calle) sin muchos preparativos ni complicaciones. Es así como podían representarse las obras de Goldoni (1707-1793), por ejemplo, el más notable de los autores de esta tipología de obras. En ellas, las clásicas historias de humor y enredo eran representadas por los habituales personajes de estas comedias: Pantalone, el doctor, la cortesana, el Capitán, los *zanni*, etc.) ²⁹². En este tipo de obras jugó una importancia determinante el discurso de las máscaras que mayoritariamente usaban los actores. Con ellas, los espectadores ya podían definir personajes, entender sus problemáticas y disfrutar de la ironía, los diálogos mordaces y la crítica política de la época con la que los actores improvisaban y realizaban acrobacias, etc.

480

Y, como no, la música, otras de las artes que consideramos no categórica para la explicación de nuestras hipótesis, pero que sin embargo no dejó de tener su importancia y participación en todo ese proceso de "mitificación" y estratificación de las máscaras de la ciudad. En este sentido merece la pena en este apartado mencionar la Escuela Veneciana; su desarrollo fue muy destacado ya en tiempos de Andrea Gabrieli, que hasta el día de su muerte en 1562, fue levantando la importancia de las composiciones musicales con sus innovaciones. Fue él quien creó el término *concerto*, por ejemplo. Antes de su muerte, nació Giovanni Gabrieli, su sobrino, que con el tiempo lo sustituyó como organista de San Marcos. Las contribuciones de Giovanni, que falleció en 1612, quien

²⁹² M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 307-308

inició la *sonata a tres*, hicieron que las composiciones musicales se expandieran más allá de los confines de la *Repubblica* veneciana. Durante los siguientes años, varios fueron los autores destacados por sus aportaciones dentro de este ámbito. Cabe mencionar a Galuppi, precursor de la sonata para teclado, a Benedetto Marcello y a su hermano Alessandro Marcello, destacados músicos por sus obras sacras y conciertos para oboe y cuerdas respectivamente ²⁹³.

Pero si hay alguien que representa la música veneciana, ese es Antonio Vivaldi (1678-1741). La cumbre de su carrera se desarrolló principalmente la primera mitad del siglo XVIII, carrera que cayó en el olvido hasta que en pleno siglo XX no fue recuperada. Hoy en día es uno de los autores más prestigiosos y reconocidos dentro del panorama de la música clásica. Fue un compositor muy prolífico, que creó unas 770 obras entre conciertos (477) y óperas (46). Cura pelirrojo, fue también empresario, compositor teatral, maestro de violín, etc. Y sin duda alguna, un personaje que mediante su vasta obra musical, puso sonido al imaginario vinculado a las diferentes versiones que desde el ámbito artístico se han conformado sobre Venecia.

Sin embargo, y como ya hemos indicado, en esta investigación hemos elegido los campos del arte que entendimos representaban con mayor especificidad las hipótesis con las que comenzamos esta andadura (literatura, pintura, fotografía y cine). Por lo tanto, a lo largo de esta investigación hemos ido exponiendo mediante numerosos artistas, la manera que tuvo la ciudad de

²⁹³ M. KAMINSKI, *Arte y arquitectura Venecia*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, pág. 426 a 30. Y *Compositores en Venecia*, Michelin Viajes, http://viajes.michelin.es/web/destino/Italia-Norte_de_Italia_Venecia-Venecia/historia-cultura/Compositores_en_Venecia

Venecia de transformarse en una urbe con sustanciosas versiones de sí misma.

En los apartados se ha evidenciado en este sentido como existió una gran componente comunicativa mediante la literatura y la pintura inicialmente y la fotografía y el cine finalmente, para crear en el imaginario colectivo global, la idea de una ciudad de múltiples personalidades. En definitiva, un lugar que dada su singularidad geográfica, arquitectónica y medioambiental ayudó al desarrollo de estas miradas mitológicas.

Creemos que, así como toda ciudad tiene numerosos elementos que la conforman y crean uno o varios estereotipos de sí mismas, (Sevilla como ciudad vinculada a la religiosidad y al flamenco) Venecia ha conseguido definir clichés tan dispares como los articulados en nuestro discurso. Además, hemos querido dejar constancia como no solo a través de las distintas artes analizadas se fue edificando esta estructura facial de la ex-*Repubblica* de la *Serenissima*, sino que además contó con el apoyo institucional de los gobiernos venecianos. Es así como existía una permisibilidad evidente, por ejemplo, con las cortesanas, dictándose leyes *ex profeso* como las ordenanzas que indicaban el modo en que estas mujeres debían vestir ²⁹⁴, evitando con ello posibles confusiones. O, por ejemplo, aquellas leyes que regían un carnaval que parecía interminable, así como las que tutelaban el uso de ciertas máscaras y diversos atuendos (ocurría con la obligación de usar en ocasiones especiales la *bauta* – un antifaz– que iba acompañado de un sombrero de tres picos, una máscara blanca y el *tabarro*, una

capa 295 que permitían el anonimato de sus ciudadanos a lo largo de todo el año o las ordenanzas que regulaban los espacios dedicados al juego (*ridotto*), por poner algunos ejemplos. Es decir, el tema planteado no solo fue una cuestión relativa a las diferentes artes que utilizaron a Venecia para inmortalizarla, sino que los mismos gobiernos de la ciudad, de un modo u otro, apoyaron y fomentaron la creación y expansión de sus distintas versiones.



Pietro Longhi, *The charlatan*, 1757.

Como en su momento apuntamos, en todas nuestras hipótesis juega un papel fundamental la específica situación geográfica. La *anomalía* que significó el desarrollo de una urbe dentro de la laguna marítima, ubicándose en un conglomerado de islas cuyo sistema de comunicación se basó en innumerables canales, fomentó claramente ese protagonismo que tuvo la urbe a nivel artístico. Y es que en este sentido, Venecia no tiene competidora alguna. Es tan distinta, tan extravagante y caprichosa su situación, tan delicada y tan irracional para la concepción urbanística actual y para la vida cosmopolita tal y como se fue desarrollando tras la revolución industrial, que todo ello permitió sin duda la expansión de su especificidad dentro de las artes. A todo esto le acompaña una arquitectura completamente fascinante, perpetuada en los siglos en palacios exuberantes, armónicos y bellos repartidos por toda la ciudad. El Canal Grande es, en este sentido, una pasarela incomparable de suntuosos palacios que a lo largo de las dos orillas van desplegando un compendio de obras arquitectónicas impresionantes. Hablamos de Fondaco dei Turchi, de Ca'Foscari, el puente de Rialto, Ca'Dario o el propio palacio Ducal en la parte final del canal. El agua, la luz, las distintas atmósferas creadas por la climatología, su entrelazado urbano, sus edificios, etc. siempre fueron pasto para esa ingente cantidad de escritos, pinturas, fotografías y obras de arte en general que conllevan como hemos pretendido evidenciar en esta investigación, la mitificación de la urbe.

Por tanto, fue así como nos adentramos en el análisis de diversas obras literarias. No en vano, como ya indicamos en los distintos capítulos, la “máscaras” que configuraron los escritos de Goethe, Goudar, De Brosses o Casanova, por ejemplo, fueron tan diferentes que proyectaron una imagen completamente dispar de

la urbe. La Venecia del juego y del sexo, de la diversión y la fiesta. La Venecia del amor, del sentimentalismo. La ciudad de la reflexión, el recogimiento, la espiritualidad y el silencio. El espacio del arte, de las atmósferas, de la luz, los colores, el misterio. Como dejamos en evidencia, estos escritos, únicos medios de conocer de primera mano el parecer de aquellos que tenían la oportunidad de visitar la ciudad, fueron determinantes en aquel periodo para percibir la ciudad bajo el prisma de las sensaciones e interpretaciones de estos autores.

Todo esto apuntalado al mismo tiempo por las obras gráficas como las de los propuestos (Canaletto, Guardi y Turner, entre otros) que se encargaron de ir definiendo, mediante sus paletas cromáticas y sus distintos estilos, el aspecto visivo. Percepciones de los elementos atmosféricos y espaciales del lugar que ayudaron a ampliar la singularidad veneciana.

La popularización global de esas “venecias” que el uso de la imagen fotográfica conllevó, ya entrados el siglo XIX, fue decisiva. Es entonces cuando la ciudad dispara sus distintas versiones de sí misma a la globalidad mundial dadas las posibilidades de reproducción de las obras (así como la “veracidad” del medio). Fue así como elegimos a autores como Ruskin, Carlo Naya, Roiter, etc. en un análisis que nos ha permitido seguir edificando las respuestas a nuestras hipótesis. Y por tanto, nos encontramos con un espacio silencioso, de arquitecturas estáticas, de ambientes mortuorios de muchas de las imágenes de Naya o por el contrario, el color y la vitalidad de la ciudad natal de Roiter, o el cliché hiperdesarrollado de la imagería de la postal fotográfica.

En este recorrido no podía faltar la proyección final de la ex *Repubblica* realizada por el medio cinematográfico, entrados ya en el siglo XX. Títulos míticos que potenciaron o crearon discursos muy determinantes en este ensamblaje. *Muerte en Venecia* de Visconti, o los films de Sandrich o Soldini, entre los cientos de títulos cinematográficos existentes. En este sentido, si se dice que Venecia es la ciudad más fotografiada del mundo, también se puede afirmar que es una de las urbes más filmadas de la historia. Son tantos y tan variopintos los rodajes realizados que tienen como protagonista o como mero escenario a este lugar que es casi imposible hacer una recopilación. En nuestra selección de directores ha pesado la idea de aquellos film que de alguna manera han propuesto una idea concreta de la ciudad y de su importancia fílmica.

En definitiva, un recorrido que nos ha permitido aclarar que ciertamente existen numerosos ejemplos a lo largo del tiempo que fueron creando los grandes estereotipos de la ciudad de los canales. Y que, a diferencias de otras ciudades, tienen cuantiosas versiones de sí misma que se han perpetuado en el tiempo. Todo esto se filtró claramente en el imaginario colectivo. Y a pesar de los siglos transcurridos, sigue existiendo una representación de la *Dama del Adriático*, como un lugar extraño, a veces romántico, otras como espacio de reflexión, y así todas las personalidades de sí misma aquí estudiadas.

Entendemos por tanto acreditadas las versiones que de la ciudad se han creado y que en esta investigación se han expuesto dando las obras analizadas el soporte necesario. Todo ello conllevó un impacto en la población, que junto al apoyo institucional recibido se filtró en el imaginario colectivo. Venecia es sin duda una ciudad que poco o nada tiene que ver con las existentes. Cada rincón, cada esquina, ese componente estático y atemporal que la

aleja radicalmente de todas las urbes actuales, acrecienta muchos de sus clichés.

Actualmente sin embargo, vive una decadencia si cabe más determinante fruto de políticas desafortunadas, de corrupciones varias y de una decrepitud evidente en esa hemorragia que vive de habitantes. Esto unido a la invasión turística y a la gran problemática de las mareas altas está disparando en estas últimas décadas la imagen de una ciudad como parque temático, triste, y gris al sentirse abocada a la extinción. En este sentido de lugar funesto recordamos la contraportada de la novela de Ian Mcewan, *El placer del viajero*, donde podíamos leer:

*“Esta novela transcurre en Venecia –aunque el autor jamás comete la inelegancia de describir la ciudad, ni siquiera citarla– y, como escribiera Frank Kermode, las novelas situadas en Venecia, por alguna razón, tienden a ser siniestras, como si hubiera algo en dicho lugar que confundiera las expectativas de la ordinaria decencia”.*²⁹⁶

487

Y razón no le falta, máxime como indicamos en lo que a la percepción actual de la *Serenissima*. Del mismo modo consideramos importante destacar dos aspectos. Nos referimos a la constante revisión y ampliación que en el sentido planteado en esta tesis se podrá seguir produciendo de la ciudad en el futuro. En este sentido por tanto, la presente investigación está abierta de modo permanente a la suma de todas las nuevas visiones y estereotipos que se seguirán generando de la vieja *Dama del Adriático*. Y por otro, queremos volver a hacer hincapié en la importancia y el valor que el arte ha tenido como elemento transformador.

En cualquier caso Venecia no deja de ser lo que fue, para bien o para mal, conllevando precisamente su específica singularidad, su fuerza y su talón de Aquiles. Lo que la mantiene viva en este mundo híper industrializado y de grandes avances tecnológicos. Siendo esto al mismo tiempo, lo que la asfixia, lo que atrae a las masas de turistas semana tras semana. Todo ello sin olvidar que el refugio que supone la laguna es un hábitat natural alterado, un ecosistema deshilachado, que cada año con las constantes mareas altas, nos recuerda la fragilidad de la *Dama del Adriático*, su vulnerabilidad. *Fondamentas* que van hundiéndose poco a poco, palacios cuyos cimientos compuestos por miles de palos de roble, pino o alerce empiezan a alterar su conservación debido a los vertidos en sus aguas cenagosas, etc. Todo ello nos proyecta la imagen última de una dama hermosa en su madurez, de una piel blanca casi transparente que termina hundida, cual Ofelia indefensa, en el fondo de la laguna para siempre.

Ode on Venice

*“Oh Venice! Venice! When thy
marble walls Are level with the
waters, there shall be
A cry of nations o’er thy sunken
halls, A loud lament along the
sweeping seas”*.²⁹⁷

489

297 LORD BYRON, *The works of Lord Byron*, Ed. Coleridge, Prothero, Poetry, Volumen 4, 1905
<http://www.bartleby.com/270/5/4/18.html>

Traducción al español:

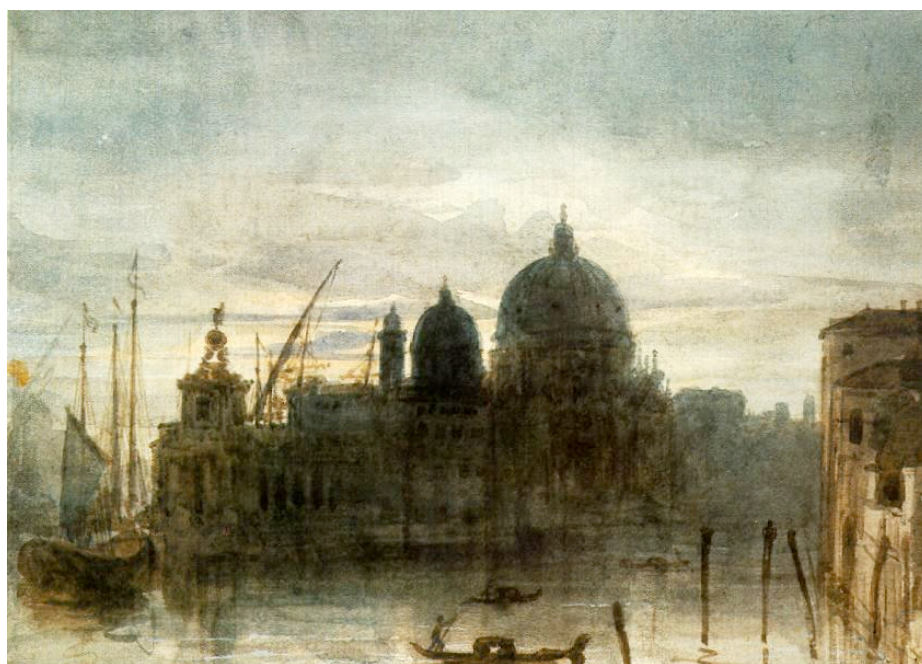
"¡Oh, Venecia! ¡Venecia! Cuando los muros de
mármol estén sumergidos en el agua, las naciones
llorarán y un fuerte lamento cruzará el oleaje de los
océanos".

IX. Imágenes del “mito”.



Monet, Palazzo Dario, 1908.
Kandinsky, Venezia, 1903.

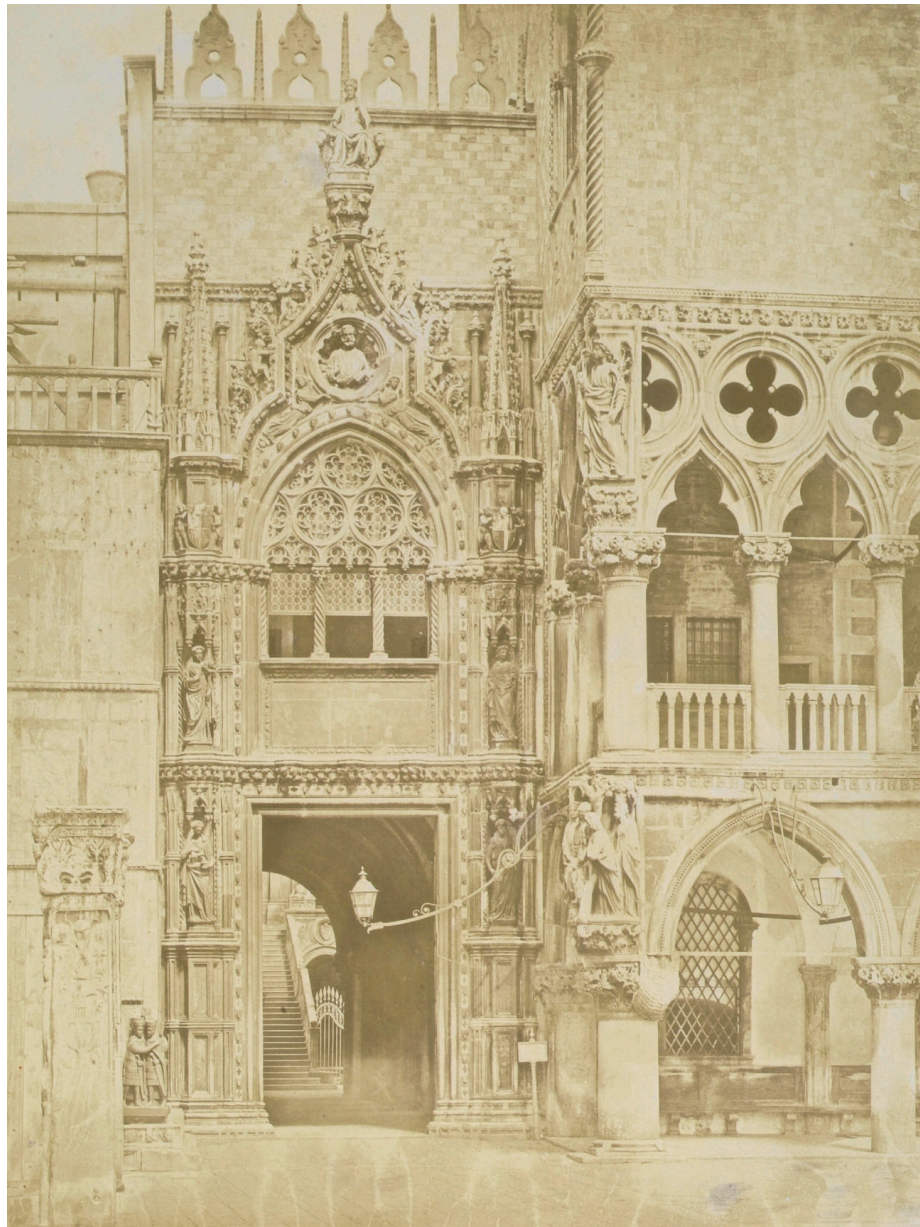
492



Walter Richard Sickert, *St. Mark's Venice*, 1896.
Miklos Barabas, *Venise au crépuscule*, 1834.



William Congdon, Canal Venice, 1952.



Doménico Bresolin, Palazzo Ducale, 1851-1853.



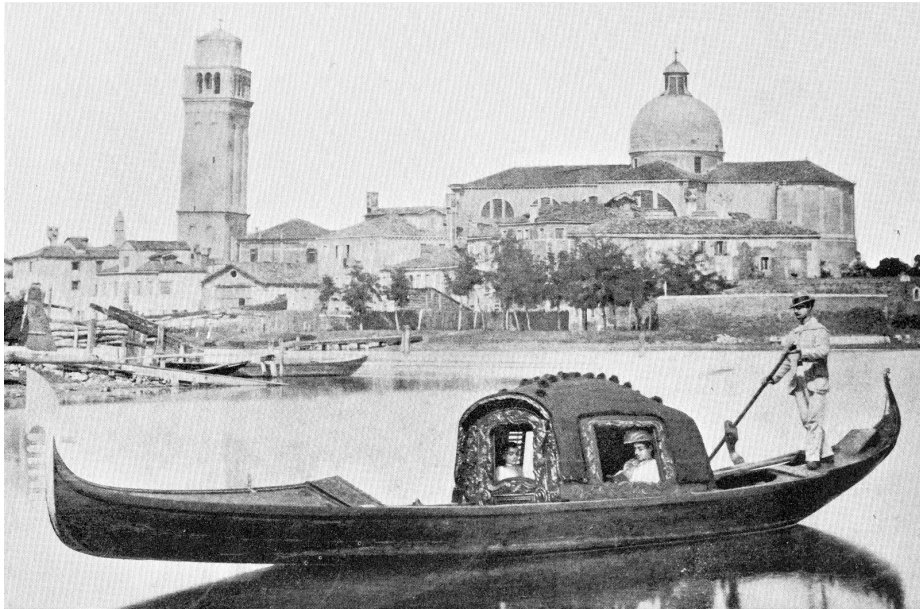
Carlo Naya, Veduta Della Piazzetta con gondola presa dall'Isola di S. Giorgio Maggiore, 1875.

496



Carlo Naya, Ponte di Rialto, 1875.

Carlo Naya, Il giardino reale e la Dogana di Mare, 1870.

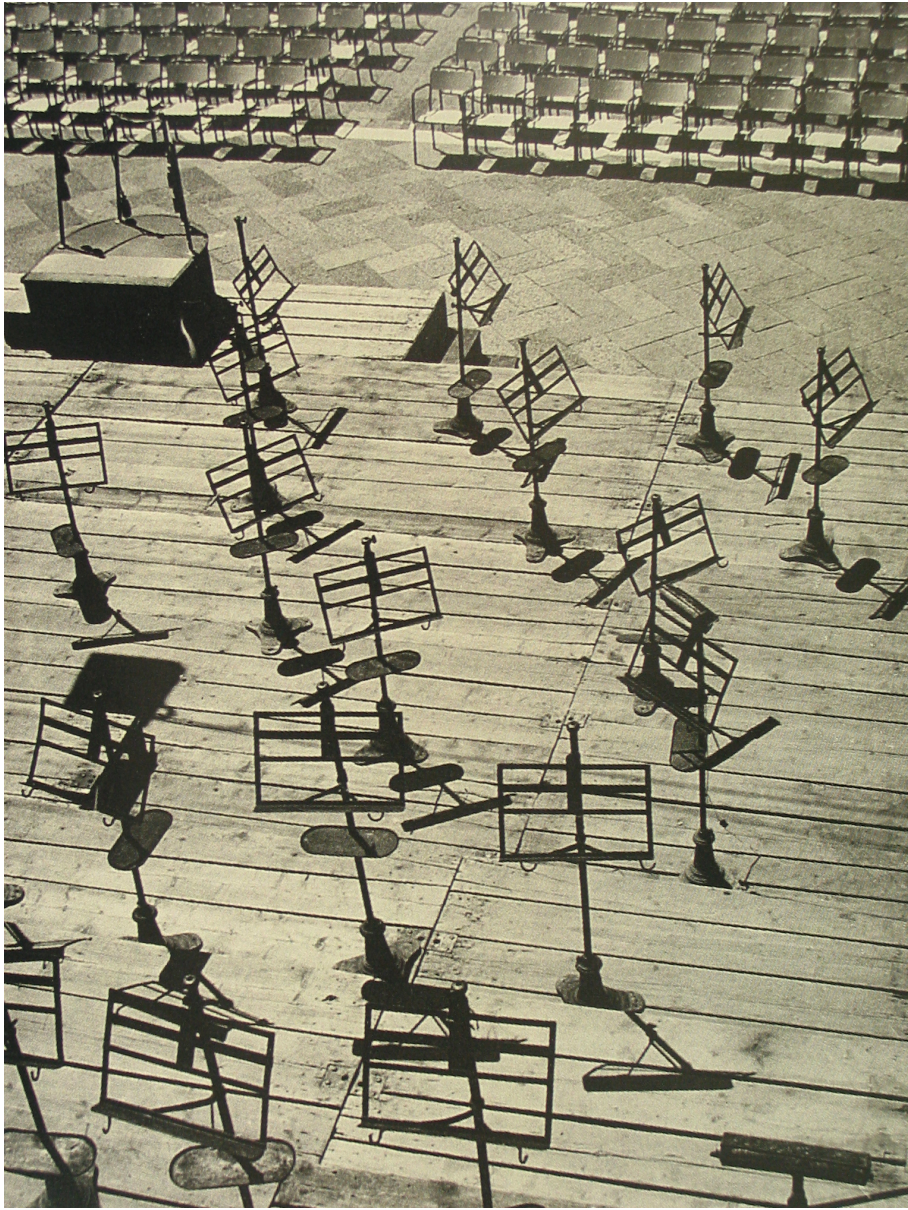


Ferdinando Ongania, (Archivo Alinari) 1891.

498



Ditta Naya, CaChioggia. Imballo e spedizione del pesce, 1885.



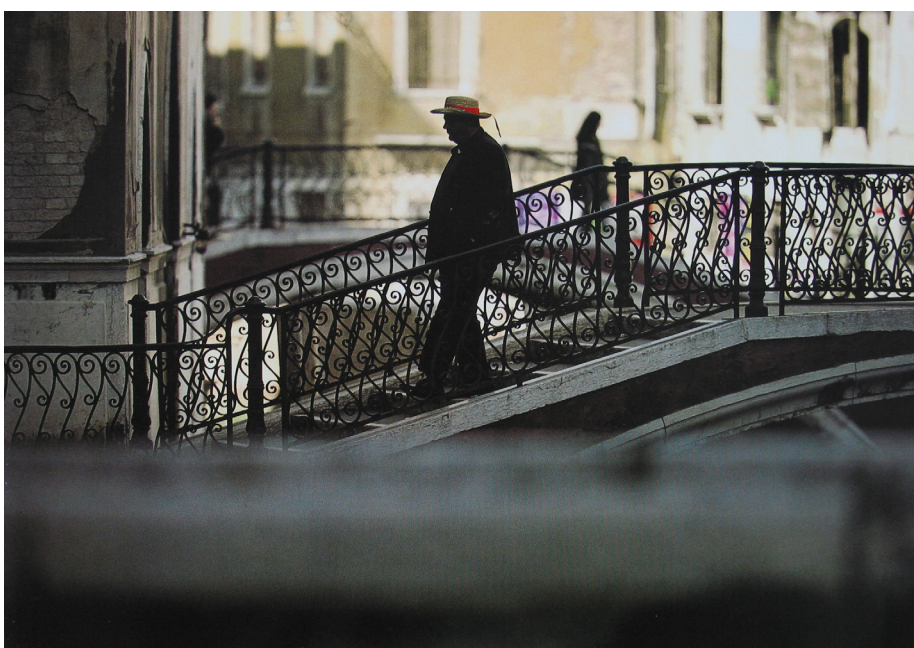
499

Mario de Biasi, Palazzo Ducale, 1950.

500



Berengo Gardin, The bridge Sighs, 1960.



501

Roiter, La mia Venezia, 1994.
Roiter, La mia Venezia, 1994.

X. Bibliografía de referencia

- AA.VV., Venezia da stato a mito, Venezia, Marsilio, 1997 (cat.)
- AA.VV., Andava nell'acqua crescendo, Consorzio Venezia Nuova, Venezia, Skira, 2000
- AA.VV., L'immagine e il mito di Venezia nel cinema, Grafiche Tonolo, Mirano, 1983
- AA.VV., Venecia, Acento, Madrid, 1999
- P. BECCHETTI, Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880, Quasar, Roma, 1978
- C. BERTELLI e G. BOLLATI, Storia d'Italia, Annali 2, vol. I: L'immagine fotografica 1845-1945, Einaudi, Torino, 1979
- A. Clarke, Immagine di Venezia e della Laguna, Alinari, Firenze, 1979
- P. COSTANTINI, Dall'immagine elusiva all'immagine critica. La raccolta Ellis e la costruzione dell'immagine fotografica di Venezia, «Fotologia», III, luglio 1985, págs. 12-29;
- P. COSTANTINI, Vedute urbane di Pietro Poppi, «Eidos», 1, 1987, págs. 58-62
- L. FILIPPI, Vecchie immagini di Venezia, vol. I, ed. de D. Reato, Filippi, Venezia, 1991
- A. GRIEVE, Whistler's Venice, Yale University Press, New Haven and London, 2000
- E. HÜTTINGER, Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800, in «Paragone/Arte» XXIII, 271, settembre 1972
- G. LORENZETTI, Venezia e il suo estuario. Guida storico artistica, Lint, Trieste, 1985
- C. NAYA, Venezia al chiaro di luna. Quaderni C.R.A.F., n.3, 1995

- G. PAVANELLO e G. ROMANELLI, (a cura di) Venezia nell'Ottocento, Electa, Milano, 1993 (cat.)
- G. PERTOT, Venezia "restaurata", F. Angeli, Milano, 1988
- F. ROITER Carnevale a Venezia: tra maschera e ragione. Ed. di M. Scaparro, Dagor Books, Padova, 1981
- F. ROITER - G. PARÍSE, Laguna di Venezia, pp 208, ill., Magnus
- G. ROMANELLI, Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città del secolo XIX, Officina, Roma, 1977
- L. SILVA, Viajes escritos y escritos viajeros, Grupo Anaya, Madrid, 2000
- I. ZANNIER - P. COSTANTINI, Venezia nella fotografia dell'Ottocento, O. Böhm Editore-Arsenale, Venezia, 1986
- I. ZANNIER - P. COSTANTINI, Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949, F. Angeli, Milano, 1985
- I. ZANNIER e D. Palazzoli, Fotografia italiana dell'Ottocento, Electa, Firenze-Milano, 1979
- I. ZANNIER, Venezia: archivio Naya, O. Böhm Editore, Venezia, 1982
- I. ZANNIER, Storia della fotografia italiana, Roma, 1986
- I. ZANNIER, I dagherrotipi della collezione Ruskin, Alinari-Arsenale Editrice, Firenze-Venezia, 1986 (cat.)
- A. ZORZI, Repubblica del leone. La storia di Venezia, Rusconi, Milano, 1982
- A. ZORZI, Venezia scomparsa, Electa, Milano, 1972
- E. De Diego, Contra el mapa, SIRUELA, MADRID, 2008
- M. KAMINSKI, Arte y arquitectura Venecia, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000.

- G. DIACONO, *Cronaca veneziana*, (sec. X-XI), extraído de *Andava nell'acqua crescendo*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia, Skira, 2000
- B. LUCHICH (ed. de), *Prima di Venezia*, Achab, Venezia, 1997
- VV.AA., *Venezia*, Storti Edizioni, Venezia, 2000
- T. SCARPA, *Venezia è un pesce*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000
- AA.VV., *Venecia. La nueva arquitectura*, Skira, Barcelona, 2000
- A. ZORZI, *Venezia scomparsa*. Oscar Mondadori, Milan, 2001
- AA.VV. *Le venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, Electa, Milán, 1985
- P. MATVEJEVIC, *La otra Venecia*, Pre-Textos, Valencia 2004
- L. SILVA, *Viajes escritos y escritos viajeros*, Anaya, Madrid, 2000
- J. CASPAR VON GOETHE, *Viaggio in Italia (1740)*, Vol. I, Ed. de A. Farinelli, Reale Accademia d'Italie, Roma, 1932
- VV.AA., *Venecia*, Acento, Madrid, 1999
- C. DE BROSSES, *Le Président de Brosses en Italie. Lettres familières, écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Editions d'aujourd, Var, tomo I, 1976
- I. FRANCHI, *Erotismo e seduzione*, en «Meridiani», XII, 75
- V. LEE, *Il Settecento in Italia*, Ricciardi, Napoli, 1932 cit. en G. CASANOVA, *Storia della mia fuga dai piombi*, Newton Compton, Roma, 1993
- G. CASANOVA, *La mia vita*, Vol. I, Ed. de G. Comisso, Longanesi & C., Milano, 1958
- C. DICKENS, *Impressioni d'Italia*, Caraba Editores, Lanciano, 1911
- I. TAINE, *Viaggio in Italia*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1932
- H. HESSE, *Dall'Italia. Diari, poesie, saggi e racconti*, Mondadori, Milano, 1990
- B. BARILLI, *Lo stivale*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1952

- J. GIL-ALBERT, Los días están contados, Tusquets Editor, Barcelona, 1974
- D. VALERI, Guida sentimentale di Venezia, Padova, 1942
- R. BACCHELLI, Viaggi all'estero e vagabondaggi di fantasia, Arnaldo Mondadori Editore, Italia, 1965
- I. BRODSKIJ, Fondamenta degli incurabili, Consorzio Venezia Nuova, 1989
- J. M. DE PRADA, La tempestad, Planeta, Madrid, 1997
- D. RITTER, Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920, Venezia, Arsenale, 1994
- A. CORBOZ, Canaletto. Una Venezia imaginaria, Alfieri Electa, Milán, 1985, Volumen I.
- A. ZORZI (Ed. de), Canaletto. Vedute veneziane, con un ensayo de C. Brandi, Momdadori, Milán, 2001
- T. PIGNATI, Antonio Canal detto Canaletto, Giunti, Florencia, 1996
- D. RITTER, Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920, Venezia, Arsenale, 1994
- A. MORASSI, Guardi: Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi, Alfieri, Venezia, 1975
- A. MORASSI, Guardi: Antonio e Francesco, Alfieri, Venezia, Volumen I, 1973
- G. Camesasca (Ed. de), Bernardo Bellotto. L'opera completa del Bellotto, Rizzardi, Milán, 1974
- A. Rizzi, Bernardo Bellotto, Dresde, Viena, Monaco (1747-1766), Regione del Veneto e Canal & Stamperia Editrice, Venecia, 1996
- J. M. Whuistler. The venetian etchings. Le acqueforti veneziane, Fondazione Querini Stampalia-Arte Partnerships International LTD, Londres, 2001
- J. HEDGECOE, Manual de de técnica fotográfica, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1995

- P. COSTANTINI – I. ZANNIER, Venezia nella fotografia dell'Ottocento", Arsenale e Böhn Editore, Venezia, 1986
- M. F. BONELTI Y M. MAFIOLI, L'Italia d'argento, 1839/1859. Storia del daguerrotipo in Italia. Alinari, Florencia 2003
- Introducción de I. ZANNIER a C. Naya, Venezia al chiaro di luna, Quaderni C.R.A.F., n.3, 1995
- P. COSTANTINI, Vedute urbane di Pietro Poppi, Eidos, Italia, 1987
- W. SETTIMELLI, Obiettivo realtà. Franco Pinna e la fotografia del dopoguerra, Franco Pinna Fotografie, Federico Motta Editore, 1996
- AA.VV., El neorrealismo en la fotografía italiana, catálogo La Fábrica, Madrid, 1999
- F. FERRUCCIO LEIS, Immagini di Venezia, Ed. Daria Guarnati, Milán, 1953
- I. ZANNIER, Entrevista a Paolo Monti, Ferruccio Leiss fotografo a Venezia, Electa Editrice, Milán, 1979
- AA.VV., Fulvio Roiter, Ediciones Orbis, Barcelona, 1984
- AA.VV., Franco Fontana, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983
- E. DE DIEGO, Contra el mapa, Siruela, Madrid, 2008
- S. SONTAG, Sobre la fotografía, Edhasa, Barcelona, 1996
- AA.VV., Don Slater, La fotografía doméstica y la cultura digital, en La imagen fotográfica en la cultura digital, Paidós Multimedia, Barcelona, 1997
- AA.VV., L'immagine e il mito di Venezia nel cinema, Grafiche Tonolo, Mirano, 1983
- J. RADIGALES, Luchino Visconti, E.D. Paidos, Barcelona, 2001
- T. CATANY, Venessia, Lunwerg Editores, España 2006
- I. MCEWAN, El placer del viajero, Anagrama, Barcelona, 1982

XI. Listado de obras

Ordenadas según aparición.

- Harry Winston, Carmen dell'Orefice.
- Giambattista Zelotti, Venezia sul globo e sul leone, 1953-1564.
- Canaletto, El Bucintoro y el Molo el Día de la Ascensión, 1795.
- Giambattista Zelotti, Venezia o Venero tra Marte e Nettuno, 1555.
- Veronese, Giunone offre il corno ducale, gemme e oro a Venezia, 1554-56.
- Giovanni Battista Tiepolo, Neptuno entrega sus dones a Venecia, 1748-50.
- Morea Gregorio Lazzarini, Il doge Francesco Morosini Peloponnesiaco offre a Venezia la reconquistata Morea, 1694. Venecia, 1650.
- Anónimo, Portal Chiesa dei Servi, 1855.
- Carlo Ponti, Basilica di S. Marco y Basilica di S. Marco e Palazzo Ducale dalla Torre dell'Orologio, 1860.
- Bonaldi e Targhetta, Palazzo Cavalli, 1855.
- Simón Marsden, Santa Maria della Salute, 2001.
- Frank Lloyd Wright, proyecto no realizada para la Fondazione Angelo Masieri, 1954.
- Canaletto, Capriccio con edificio palladiani, 1756-59.
- Calatrava, Maqueta del Puente de la Constitución, 2002-08.
- Antonio Perino, Palazzo Loredan, 1851-53.
- Pierre-Jean Buffy, Venise miroir des signes, 2002.
- Pierre-Jean Buffy, Venise miroir des signes, 2002.
- Pietro Longhi, Il ridotto di Palazzo Dandolo, 1760.
- Julie & Friedrich, Vogel carl, 1855.
- Paris Bordone, Los amantes de Venecia, 1525-30.

- Anónimo, Vénetiens. Pons des Soupirs, S. XIX.
- Carlo Naya, Piazza San Marco, sin fecha.
- Hans Holbein, Lais of Corinth, 1526.
- Vincenzo Giacomelli, La denuncia, 1870.
- Fulvio Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Atribuido a Rubens Santoro, Gondola a Palazzo de Piombi, fecha indeterminada.
- Edwar Saego, The doorwat Santa Maria della Salute, 1950.
- Giovani Grubacs, Venezia la festa dil Redentore, s. XIX.
- Fulvio Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Whistler, St. Mark's, 1880.
- Veronese, Venezia in trono con la Pace e la Guistizia, 1575-1578.
- Veronese, Apoteosi di Venezia cicondata da divinità e incoronata dalla Vittoria, 1585.
- Canaletto, sin fecha identificada.
- Canaletto, The Gran Canal looping north East from Palazzo Balbi to the Rial Bridge, 1724.
- Canaletto, The island of San Giorgio Maggiore, 1730.
- Canaletto, The nwe Horse guards from St. James's Park London, 1749 (?).
- Canaletto, Capriccio: The horses of San Marco in the piazzetta, 1743.
- Canaletto, fecha indeterminada.
- Canaletto, Campo de San Angelo, 1732.
- Guardi, San Giorgio Maggiore seen from the Guidecca, 1770-1780.
- Guardi, La partida del Bucintoro hacia el Lido el día de la Ascensión, 1775 a 1780.
- Guardi, El Gran Canal y San Simeone Piccolo y Santa Lucía, 1780.
- Guardi, Gran Canal y Puente de Rialto, Venecia 1780.
- Bellotto, View of the Grand Canal and the Dogana, 1743.

- Bellotto, Veduta di Pirna presso il castello di Sonnenstein, 1759-60.
- Bellotto, Galleria dell'Accademia. Rio dei Mendicanti y Scuola de San Marco, 1738.
- Turner, Pescador saludando a un mercante, 1809.
- Turner, Venezia dal canale Della Giudeca, 1840.
- Turner, Il sole di Venezia tramonta nel mare, 1843.
- Turner, In vista di Venezia, realizado entre 1830 y 1851.
- Claut Monet, Gondolas en Venecia, 1908.
- Turner, El Arsenal, 1840.
- Turner, The approach to Venice, 1840.
- Ludwig Dill, Canale a Chioggia, 1848.
- De Chirico, Isola di San Giorgio, 1950-55.
- Whistler, Nocturne in blue anda silver, The lagoon, Venice, 1879-80.
- Whistler, At the piano, 1859.
- Whistler, Nocturne in black and gold: The falling rocket, 1872-77.
- Whistler, Mother high res, 1871.
- Whistler, The two doorways, 1879-80.
- Whistler, Nocturne Palaces, 1879-80.
- Whistler, The storm, 1880.
- Whistler, Rosso e Nero, chiesa Della Salute tramonto, finales del XIX.
- Monet, Il palazzo Ducale, sobre el 1908.
- Gennaro Favai, L'ospedale di Venezia, 1934.
- Alberto Martini, fecha indeterminada.
- Guido Cadorin, 1965.
- Carlo Carrà, Canale a Venezia, 1926.
- Kokoschka, Venezia, punta Della Dogana, 1948.
- André Masson, Venise, 1951.

- Lucio Fontana, Concetto spaziale, Venice moon, 1961.
- Robert Rauschenberg, Góndolas, Venecia, 1952.
- Alexander John Ellis, Veduta del Bacino di San Marci verso la chiesa Della Salute, 1841.
- Ruskin, Palazzo Bernardo a San Polo, 1845-50.
- Ruskin, Campanile e Palazzo Ducale, 1851.
- Ruskin, Basilica di San Marco, 1845.
- Guiseppe Primoli, Donne sul ponte Sant'Anna nei pressi di viale Garibaldi, 1889.
- Guiseppe Primoli, Fondamenta ca' Pesaro, 1889.
- Ferdinando Ongania, Basilica di San Marco, 1887.
- Naya, La piazzetta verso San Giorgio, 1860-65.
- Naya, Donne di Chioggia al bagno, 1876.
- Naya, Gondolieri a riposo, 1870.
- Naya, La Piazzeta verso San Giorgio, 1860-65.
- Naya, Venezia al chiaro di luna, 1870.
- Naya, Fondaco dei Turchi di scorcio ed il Canal Grande verso la Stazione, Venezia al chiaro di luna, 1870.
- Naya, Venezia al chiaro di luna, 1870.
- Filippi, Piazza San Marco, 1900.
- Filippi, Venezia, processione, sobre el 1900.
- Filippi, Venezia, operai sulle macerie del campanile di San Marco, 1902.
- Filippi, Venezia Guidecca, festa del Redentore, sobre el 1900.
- Bresolin, S. Maria dei Miracoli, 1851-1853.
- Bresolin, SS. Giovanni e Paolo, 1855.
- Kier, Palaxio Ducal, 1855.
- Ponti, Logetta del Sansovino, 1860.
- Ponti, Cortile di Palazzo Ducale, 1860.
- Hermanos Alinari, 1865 (¿?).
- Ed. Alinari, Loggia superiore del Palazzo Ducale di Venezia con

vista dell'Isola di S. Giorgio, fecha indeterminada.

- Louis Auguste y Rosalie Bisson, Cortile di Palazzo Ducale, 1863.
- Louis Auguste y Rosalie Bisson, La piazzetta et les colonnes Sanit-Marc et Saint-Georges, 1858-1863.
- Mariano Fortuny jr., Panoramicas, 1907.
- Stephen Wilkes, Venice, 2015.
- Reale Fotografia Giacomelli, Parata in Piazza San Marco, 1929.
- Reale Fotografia Giacomelli, Scrite sulla sabbia dai bambini, Lido di Venezia, 1930.
- Reale Fotografia Giacomelli, Construzione del ponte de'Academia, 1932.
- Reale Fotografia Giacomelli, L'inaugurazione dei ponti sul Rio Nuovo, 1933.
- Giacomelli, Serie Io non ho mani che mi acarezzino il volto, 1963.
- Giacomelli, Serie Verrà la morte e avrà i tuoi occhi, 1968.
- Ferruccio Leiss, Rio di San Polo, 1950.
- Ferruccio Leis, Calle, 1950.
- Ferruccio Leis, Ponte di Rialto e Palazzo dei Camerlenghi, 1950.
- Ferruccio Leis, Palazzo Ducale, 1950.
- Berengo Gardin, Venezia, 1958.
- Berengo Gardin, Il traghetto de San Toma, 1959.
- Berengo Gardin, Venezia, 1960.
- Berengo Gardin, Il Lido, 1959.
- Berengo Gardin, Piazza San Marco, 1959.
- Berengo Gardin, Sul vaporetto, 1960.
- Berengo Gardin, Tudy Sammartini a Palazzo Labia, 1958-60.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.

- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Franco Fontana, Los Ángeles, 1991.
- Franco Fontana, Mediterraneo, 1988.
- Franco Fontana, Presenze veneziane, 1980.
- Franco Fontana, Presenze veneziane, 1980.
- Martin Parr, Venice, 2015.
- Toscani, Colors nº33, Venice, 1999.
- Toscani, Colors nº33, Venice, 1999.
- Toscani, Colors nº33, Venice, 1999.
- Toscani, Colors nº33, Venice, 1999.
- Toscani, Colors nº33, Venice, 1999.
- Toscani, Colors nº33, Venice, 1999.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 1990.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Campigotto, Venetia obscura, 1995.
- Campigotto, Venetia obscura, 1995.
- Campigotto, Venetia obscura, 1995.
- Campigotto, Venetia obscura, 1995.
- Campigotto, Venetia obscura, 1995.
- Campigotto, Venetia obscura, 1995.
- Campigotto, Molino Stucky, 1998.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Postal anónima, Piazza San Marco, fecha indeterminada.

- Postal anónima, Venezia vista panoramica, 1905.
- Postal anónima, Campanile e panorama di Venezia, 1925.
- Postal anónima, Palacio Contarini, 1908.
- Postal anónima, Ponte di Rialto, 2003.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Martin Parr, Italia, Pisa, Small World, 1987-1994.
- Fotografia anónima.
- Fotografía anónima.
- Martin Parr, Venice, 2005.
- Fotografia anónima.
- Pietro Longhi, The charlatan, 1757.
- Monet, Palazzio Dario, 1908.
- Kandinsky, Venezia, 1903.
- Walter Richard Sickert, St. Mark's Venice, 1896.
- Miklos Barabas, Venise au crépuscule, 1834.
- William Congdon, Canal Venice, 1952.
- Doménico Bresolin, Palazzo Ducale, 1851-1853.
- Carlo Naya, Veduta Della Piazzetta con gondola presa dall'Isola di S. Giorgio Maggiore, 1875.
- Carlo Naya, Ponte di Rialto, 1875.
- Carlo Naya, Il giardino reale e la Dogana di Mare, 1870.
- Ferdinando Ongania, (Archivo Alinari) 1891.
- Ditta Naya, CaChioggia. Imballo e spedizione del pesce, 1885.
- Mario de Biasi, Palazzo Ducale, 1950.
- Berengo Gardin, The bridge Sighs, 1960.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.
- Roiter, La mia Venezia, 1994.

XII. Notas

251 Ficha técnica:

Título: Venecia la luna y tú

Título original: Venezia, la luna e tu

Director: Dino Risi

Duración: 96 minutos

Nacionalidad: Italia

Género: Comedia

Intérpretes: Alberto Sordi, Marisa Allasco, Nino Manfredi, Inge Schoener

Año: 1958

254 Filmografía:

Como director:

1934: La alegre divorciada (The Gay Divorcee)

1935: Sombrero de copa (Top Hat)

1936: Una mujer es rebelde (A Woman Rebels)

1936: Sigamos la flota (Follow the Fleet)

1937: Ritmo loco (Hall We Dance?)

1938: Amanda (Carefree)

255 Ficha técnica:

Título: Sombrero de copa

Título original: Top Hat

Director: Mark Sandrich

Actores: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Helen Broderick, Erik Rhodes, Eric Blore

Fotografía: David Abel

Guión: Alexander Faragó, Károly Nóti

Música: Irving Berlin, Max Steiner
Productor: Pandro S. Berman
Género: Comedia / Musical / Romántica
Nacionalidad: EE.UU.
Año: 1935
B/N

²⁵⁷ Filmografía:

Como director:

- 1941: Major Barbara (y montaje)
- 1942: Sangre, sudor y lágrimas (montaje y codirección)
- 1943: La vida manda (y guión)
- 1944: Un espíritu burlón (y guión)
- 1945: Breve encuentro (y guión)
- 1946: Cadenas rotas (y guión)
- 1947: Oliver Twist (y guión)
- 1949: The Passionate Friends
- 1950: Madeleine
- 1952: La barrera del sonido (y producción)
- 1953: El déspota (y guión y producción)
- 1955: Locuras de verano (y guión)
- 1957: El puente sobre el río Kwai
- 1962: Lawrence de Arabia
- 1965: Doctor Zhivago
- 1970: La hija de Ryan
- 1984: Pasaje a la India (y guión)

Como montador:

- 1931: These Charming People
- 1932: Insult
- 1933: Song of the Plough; Money for Speed; Matinee Idol; The Ghost Camera

1934: Tiger Bay; The Secret of the Loch, Java Head

1935: Turn of the tide; Escape Me Never

1936: Ball at the Savoy; As You Like It

1937: The Last Adventure; Dreaming Lips

1938: Pigmalión

1939: Spy for a Day; French Without Tears

1940: Spies of the Air

1941: 49th Parallel

1942: One of Our Aircraft is Missing

Como ayudante de dirección:

1928: High Treason

259 Ficha Técnica:

Título: Locuras de verano

Título original: Summertime

Director: David Lean

Guión: David Lean, H.E. Bates

Intérpretes: Katharine Hepburn (Jane Hudson), Rossano Brazzi (Renato de Rossi), Isa Miranda (la signora Fiorini), Darren McGavin (Eddie Yaeger)

Música: Sandro Cicignini

Fotografía: Jack Hildyard

Producción: Ilya Lopert para Lopert Film Productions, Nueva York

Coproducción: Gran Bretaña / EE.UU.

Año: 1955

261 Filmografía:

1942: Ossessione (Ossessione)

1948: La tierra tiembla (La terra trema) y guión

1951: Bellísima (Bellissima)

1953: Nosotras las mujeres (Siamo Donne. Episodio: 'Anna

Magnani')

1954: Senso (Senso)

1957: Noches Blancas (Le notti bianche)

1960: Rocco y sus hermanos (Rocco i suoi fratelli)

1962: Bocaccio 70 (Bocaccio 70. Episodio: 'El trabajo' [Il lavoro])y
guión

1963: El Gatopardo (Il Gatopardo)

1965: Sandra (Vaghe stelle dell'Orsa)

1967: Las brujas (Le streghe). Episodio: 'La bruja quemada viva'
(La streggha
bruciata viva)

1967: El extranjero (Lo straniero)

1969: La caída de los dioses (La caduta degli dei)

1971: Muerte en Venecia (Morte a Venezia)

1973: Luis II de Baviera (Ludwig)

1975: Confidencias (Conversation Piece)

1976: El inocente (L'Innocente)

Como Asistente de Dirección:

1936: Une partie di campagne

1937: Los bajos fondos (Les Bas Fonds)

1940: Tosca

Documental:

1945: A giorni di Gloria

1951: Appunti su un fatto di cronaca

263 Ficha Técnica:

Título: Muerte en Venecia

Título original: Morte a Venezia

Director: Luchino Visconti

Guión: Luchino Visconti y Nicola Badalucco

Intérpretes: Dirk Bogarde (Gustav Von Aschenabach), Romolo

Valli (director Hotel ded Bains), Bjorn Andersen (Tadzio), Silvana Mangano (la madre de Tadzio), Marisa Berenson (la esposa de Aschenbach).

Música: Gustav Mahler III y V Sinfonía, Contralto Lucretia West, director F. Mannino

Fotografía: Pasquale de Santis

Producción: Mario Gallo per Alfa Cinematografica / Roma

Productions Editions Cinématographiques Française, París

Coproducción: Italia / Francia

Año: 1971

266 Filmografía:

Como director:

1969: Toma el dinero y corre (Take the money and run)

1971: Bananas (Bananas)

1972: Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar (Everything you always wanted to know about sex, but were afraid to ask) (y guión)

1973: El dormilón (Sleeper)

1975: La última noche de Boris Grushenko (Love and death) (y guión)

1977: Annie Hall (Annie Hall)

1978: Interiores (Interiors) (y guión)

1979: Manhattan (Manhattan)

1980: Recuerdos (Stardust memories) (y guión)

1982: Comedia sexual de una noche de verano (A midsummer night's sex comedy) (y guión)

1983: Zelig (Zelig) (y guión)

1984: Broadway Danny Rose (Broadway Danny Rose) (y guión)

1985: La rosa púrpura de El Cairo (The purple rose of Cairo) (y guión)

1986: Hannah y sus hermanas (Hannah and her sisters) (y gui3n)
 1986: Días de radio (Days of radio) (y gui3n)
 1987: Septiembre (September) (y gui3n)
 1988: Otra mujer (Another Woman) (y gui3n)
 1989: Delitos y faltas (Crimes and misdemeanors) (y gui3n)
 1989: Historias de Nueva York (New York stories, Episodio:
 'Oedipus Wrecks') (y gui3n)
 1990: Alice (Alice) (y gui3n)
 1991: Sombras y niebla (Shadows and fog) (y gui3n)
 1992: Maridos y mujeres (Husbands and wives) (y gui3n)
 1993: Misterioso asesinato en Manhattan (Manhattan murder
 mystery)
 1994: Balas sobre Broadway (Bullets over Broadway)
 1995: Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite) (y gui3n)
 1996: Todos dicen I love you (All says I love you) (y gui3n)
 1997: Desmontando a Harry (Deconstructing Harry) (y gui3n)
 1998: Celebrity (Celebrity) (y gui3n)
 1999: Acordes y Desacuerdos (Sweet and Lowdown) (y gui3n)
 2000: Small Time Crooks (y gui3n)

Como guionista:

Para otros Directores

1965: ¿Qué tal, Pussycat? (What's new, Pussycat?)
 1966: El número uno, Lily la tigresa (What's up tiger Lily?)
 1969: Los USA en zona rusa (Don't drink the water)
 1972: Sueños de un seductor (Play it again)

Como actor:

Para otros directores

1965: ¿Qué tal, Pussycat? (What's new, Pussycat?) Director: Clive
 Donner
 1967: Casino Royale (Casino Royale) Director: John Houston,
 Robert Parrish, Ken Hughes, Val Guest y Joseph McGrath

1972: Sueños de un seductor (Play it again) Director: Herbert Ross

1976: La tapadera (The front) Director: Martin Ritt

1987: King Lear. Director: Jean-Luc Godard

1991: Escenas en una galería (Scenes from a mall) Director: Paul Mazursky

1998: Wild Man Blues Director: Barbara Kopple [Documental. Aparece interpretándose a él mismo.]

Televisión:

1994: Don't drink the water, dirección, guión y actor: Woody Allen

1995: La pareja chiflada (The sunshine boys), como actor. Director: John Erman

267 Ficha técnica:

Título: Todos dicen I love you

Título original: All says I love you

Dirección y guión: Woody Allen

Intérpretes: Woody Allen, Goldie Hawn, Alan Alda, Julia Roberts, Tim Roth, Drew Barrimore, Edward Norton

Fotografía: Carlo Di Palma, A.I.C.

Productor: Robert Greenhut

Coreografía: Gracieza Danielle

Orquesta musical y dirección: Dich Hyman

Duración: 95 minutos

Año: 1996

269 Ficha técnica:

Título: Pan y tulipanes

Título original: Pane e Tulipani

Director: Silvio Soldini

Guión: Silvio Soldini y Doriana Leoneff

Intérpretes: Licia Maglietta (Rosalba), Bruno Ganz (Fernando),
Giuseppe Battiston (Constantino), Marina Massironi (Grazia),
Antonio Catania (Mimmo)
Música: Giovanni Venosta
Fotografía: Luca Bigazzi
Editor: Carlotta Cristiani
Producción: Istituto Luce-Rai, Radiotelevisione Italiana-
Monogatari en coproducción con AMKA films sa Lugano y TSI
(Televisione Svizzera Italiana)
Duración: 114 minutos
Año: 2000

271 Ficha técnica:

Título en italiano: In fuga a Venezia
Título en español: Vacaciones en Venecia
Título original: 2 Männer, 2 frauen, 4 problemem
Director: Vivian Naefe
Guión: V. Naefe, Walter Kärger, Barabara Jago y Pamela Katz
Intérpretes: Heino Ferch (Nick), Aglaia Szyszkowitz (Eva), Hilde
van Mieghem (Charlotte), Gedeon Burkhard (Luis), Clemens
Jakubetz (Florian) y Pamela Marquardt (Rose)
Música: Dietek Schleip
Fotografía: Peter Döttling
Producción: Patrick Zorer
Año: 1997
Nacionalidad: Alemania
Género: comedia
Duración: 90 minutos

275 Filmografía:

Como director:

1961: Aprile
 1966: Giorgobistve
 1976: Pastorali
 1984: Les favoris de la lunes
 1989: Et la lumière fut
 1992: La chasse aux papillons
 1998: Adieu, plancher des vaches!
 2000: Lunedì matin

276 Ficha técnica:

Título: Lunedì mattina

Título original: Lundi matin

Director: Otar Iosseliani

Intérpretes: J. Bidau (Vicent), Arrigo Mozzo (Carlo), A. Kravz-Tarnavsky (Joséphine), Narda Blanchet (Vicents Mutter), Tarielashvili-Iosseliani (Nicolas), A. Lamour-Flori (Berte), O.Iosseliani (Enzo di Martino)

Fotografía: W. Lubtchansky

Montador: O. Iosseliani

Música: N. Zourabichvili

Producción: C. Lambert, E. Ballarin

Productor: M. Marignac, M. Tinchant, R. Cicutto, L. Musini

Año: 2001

Duración: 122 minutos

278 Filmografía:

Como director:

1964: Ça ira il fiume della rivolta

1964: Mi señora (La mia sigora)

1964: Il disco volante1964: Chi lavora è perduto

1966: El yankee (Yankee)

1996: Uccidi se non voi essere ucciso
 1967: Col cuore in gola
 1968: L' urlo
 1968: Nero su bianco
 1969: Amargo despertar (La vacanza)
 1971/II: Dropout
 1976: Salon Kitty
 1979: Action
 1980: Caligula (Caligula)
 1983: La llave secreta (La chiave)
 1985: Miranda
 1987: Amor y pasión (Capriccio)
 1988: Snack Bar Budapest
 1989: Los burdeles de Paprika (Paprika)
 1992: Così fan tutte
 1993: El hombre que mira (L' uomo che guarda)
 1995: Fermo posta Tinto Brass
 1998: Monella (Monella)
 2000: Trasgredire
 2001: Angelo nero

523

280 Ficha técnica:

Título: Senso '45

Director: Tinto Brass

Guión: Tinto Brass, basada en la novela Senso de Camillo Boito

Intérpretes: Anna Galiena (Livia), Gabriel Garko (Helmut), Franco

Branciaroli (Ugo), Antonio Salines (Carlo), Loredana Cannata,

Erika Savastani, Simona Borioni

Cámara: Daniele Nannuzzi

Montaje: Tinto Brass, Fiorenza Muller

Música original: Ennio Morricone

Sonido: Marco Di Biase
Dirección de arte: Carlo De Marino
Escenografía: Ettore Guerrieri
Producción: Giuseppe Colombo
Fecha: 2001, Italia. Color

XIII. Epílogo (versión inglesa)

VENEZIA, VECCHIA NOBILDONNA PROSTITUITA.
CREATION, DIVERSITY AND PARODY OF A MASK

Introduction

Venice is a city which has played a very important role in the history of western civilisation. The steady rise of the former Venetian Republic as an economic, political and cultural power led to it becoming one of the most powerful and influential cities in Europe for several centuries. However, the decline of the Republic ushered in an era where the unique layout and urban structure of the city, as portrayed by the numerous artists who found in it a source of inspiration, created an image of the city which was open to multiple interpretations. In this regard the city was, and is, a crucible of artistic creation (of all the arts) and a perennial source of inspiration for artists.

526

For several centuries the Queen of the Adriatic (one of the many names by which Venice is known) was the nerve-centre of the Serenissima Repubblica of Venice, and over time it has gradually evolved into a mythical city, a city of literary fables and awestruck masses. It is a city of legends and mysteries, of political hegemony and submission, of grandeur and inexorable mortuary decay. Countless photos, postcards, paintings, engravings, poems, narratives, writings, and films have successively created, through their interpretations and portrayals of the city, a mask behind which Venice has concealed her face for several centuries, and which still defines the city today.

Venice has long been the focal point of attraction for newlyweds, literary scholars consumed with a desire to rediscover what has been already been rediscovered so many times, photographers seduced by the beauty of architecture that defies gravity and

the chance of capturing uncaptured images, painters longing to restore past splendours, and colours which have faded under the unrelenting pressure of industrial centres, eternal romantics seeking to emulate Byron or Dickens, sceptics that reject the masquerade of the city, and tourists avid to immerse themselves in museums, collect souvenir-postcards and experience a brief ride in a gondola. It is a place where some come to indulge their lusts to the full, hoping to enjoy the sexual pleasures and games that Casanova sampled, and to which Goethe and Goudar eventually succumbed. A city whose former glory is now reflected in one of its most well-known and artificial festivals: Carnival. Venice is a city which is unsurpassed in the art of reinventing itself over the ages, and reaffirming its mythical origins, as did the great city of Rome in its time¹; although in this case it is a lion which “protects” the city, instead of a she-wolf suckling two brothers. In Venice an ancient ceremony is re-enacted in which the Doge symbolically marries the sea while on board the Bucintoro². It is a place where water surrounds the white, pink, grey and virginal marble which emerges out of the mortuary stillness of the lagoon. A lagoon which, while protecting Venice from the Adriatic Sea and the unwholesomeness of the mainland, has also shaped the city’s destiny due to its unique location. Venice is more than just a city. Venice is sensations. In this regard, and in the words of Juan Arias, the Serenissima is a city that should appear in the book *Invisible Cities*, by Italo Calvino, as one of those cities which are made of desires or are impossible. It is a truly improbable place³.

¹ In this regard see *Rerum Venetarum ab urbe condita*, book XXXIII by the Roman humanist Marcus Antonius Sabellicus, published in 1487.

² M. KAMINSKI, *Venetian art and architecture*, Konemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, 2000, page 333.

³ J. ARIAS, *¿Es Venecia una ciudad o una sensación? (Is Venice a city or a sensation?)*, *El País*, Madrid, 2015, http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/22/actualidad/1432306020_584926.htm

Even today Venice has an inimitable ambience which continues to fascinate and captivate all those that visit her, and which makes her a city that is unlike any other city in the world. For this reason we have chosen to make this unique atmosphere, which has been created and recreated by artists over time, the focus of this thesis, and to fulfil its objectives we have evaluated the artistic interpretations and perspectives which have given rise to this atmosphere. In other words, our aim is to discover how the city evolved from being the Repubblica of Venice into a mythical city. Or, in the words of Juan Arias:

*“Venice goes far beyond being just a city. It is a place where water, land and time coalesce to create completely novel and fresh sensations”.*⁴

528

Consequently, the aim of this thesis is to determine the way in which artistic interpretations of Venice have contributed to the creation of the countless clichés and stereotypes that have grown up around the Serenissima. These artistic interpretations and perspectives have been inspired by the water and marble that have moulded the city’s physiognomy, and also by its unique location, which has shaped its past and present. Together, these factors have transformed Venice into a mythical city, and one whose singular urban morphological form has no parallel with any other. Therefore the works of art created by the artists who lived in or visited Venice form the backbone of this thesis.

⁴ Ibid.

Hypotheses and objectives

Our hypotheses deal with the way that Venice and art, and the transforming power of art, are related. They also examine the stereotypes that have grown up around the city over the centuries to the present day, and how they have originated from the different artistic interpretations of the city. The loss of its position as a great economic, political, and social power, with the consequent waning of its power and influence, ushered in an era of transformation where Venice began its metamorphosis into a mythical city, as indicated above. In this context the word “myth” should be understood as an adjective or, in other words, as a way of visualising the city as a fantastical and unreal place, forged by the works of art which have “rebuilt” it. This process of artistic interpretation first began towards the end of the XVII century, and over the passage of time has engendered dozens of overlapping masks that have created new guises for the Serenissima.

529

We have also studied the architecture and urban layout of Venice, given their importance in the city and their singular nature. This was done through an analysis of the literature, paintings, photography and cinema (together with music and theatre) that portray Venice, since these genres have been the medium for creating the social imaginary of Venice, a city which wears many guises, from the XVIII century to the present day. These guises range from a city made for love, trysts, and romances, a city of games, perversions, sex, prostitution, masks, and parties, to a city that evokes profound spirituality, introspection, serenity and mysticism, to a recent interpretation of the city as a theme park, with the loss of its identity, mass tourism, etc.

In this regard, it should be noted that writings, paintings, and illustrations were the chief means of communication during the XVIII and XIX centuries, and this fact profoundly influenced the manner in which the Queen of the Adriatic was depicted. Artists were drawn by the incomparable architecture of Venice, and the enclave's unique location (the Venetian lagoon), which has been key to shaping the layout of the city (its network of bridges, canals, streets, squares and buildings), and endowing it with its unique character. Moreover, these elements are further enhanced by the all-encompassing presence of water, stone and light. Thus, Venice's location, as oppose to other cities, has been pivotal to the spectacular growth in Venetian stereotypes.

An analysis of different authors showed how their writings support our hypotheses. These writings included travelogues written by writers who went on the Grand Tour, as well as other authors (Goethe, Goudar, De Brosses, Casanova, Dickens, Taine, and later writers such as Hesse, Barilli and De Prada), who lyrically conjured up some of the many masks that conceal the face of the Serenissima. Their writings and tales created a defining image of the city, based on the aspects discussed above, that exerted a powerful influence on the way the city saw itself, and was seen by others. Their writings gave rise to many clichés that endured for decades, and while some of them are still in vogue, others have fallen into disuse, or been replaced by new ones.

Many of the landscapes described by these writers were also the subject of paintings, and in this thesis we have analysed the painters who significantly influenced the way Venice has been perceived. These painters include the vedutistas Canaletto, Guardi and Bellotto, as well as William Turner and James Whistler,

who followed in their steps. The way in which all these painters represented Venice had an enormous impact in the Europe of that time. Although it is true that Venice was no longer a great power, it was able to transform itself into a city of unrivalled beauty, and one of the great art capitals of the world.

The appearance of photography in the XIX century irrevocably changed the way we view our surroundings, and our perception of time, by allowing us to immortalise places, actions and people. Thus, the advent of this medium altered the way Venice was perceived, with the city becoming a mecca for photographers, including John Ruskin, Carlo Naya and Tomaso Filippi, who were three of the most outstanding photographers of that period. The different ways in which they conceived the act of photography, expressed through their photos, helped consolidate the myth of Venice, and propagate its social imaginary around the world. Subsequently, in the XX century, the photos of Ferruccio Leiss, in the style of the Novecento Italian artistic movement, the Venetian neorealism of Berengo Gardin, and the work of photographers such as Roiter, Toscani, Campigotto and Martin Parr at the end of the XX century, helped with this expansion.

Finally, in the last stage of this thesis we analysed how films have helped to sustain and enhance the morphological evolution of the capital city of Veneto. During the XX century the film industry significantly contributed to the proliferation and dissemination of the numerous masks that define the city. While many of these cinematic interpretations of Venice have portrayed the more familiar sides of the city, others have depicted lesser-known aspects. We have concluded the thesis by examining a diverse range of feature films by directors such as Mark Sandrich, David

Lean and Luchino Visconti, among others. However, we believe that, given the subject-matter and nature of this thesis, there is room for future research work.

After we had analysed the writings, paintings, photographs, etc. that had been chosen to demonstrate our proposed hypotheses, we moved onto the second part of this thesis: a photographic journey around Venice. Our aim here was not to try and create a new image of the city. Instead, we wanted to create a space for reflexion where we could analyse the reasons why, and ways in which, so many clichés have grown up around Venice, and to capture the way people react to them. The photographic journey, based on the theoretical framework explained above and using a fly-on-the-wall-style, focused on capturing the reactions of three adults who visited the city for the first time, and how their perceptions of Venice's social imaginary and stereotyped public places were reshaped when they came face to face with the reality of the lagoon, the stone edifices and the water. In short, when they were confronted with the clichés and "unreality" of Venice. A journey which began and ended in a dream vision similar to the one that enveloped Dickens when he visited to the Queen of the Adriatic centuries ago.

Conclusions

The aim of this thesis is to show how the vast artistic heritage of Venice and the way in which it has evolved over time have played an essential role in its mythification, metaphorically speaking, and to this end we have analysed numerous genres. This mythification process has been generated, in part, by the multitude of artistic interpretations of the city, but has also been bolstered by the way

successive governments have supported it (the promulgation of laws and regulations favouring the activity of the courtesans, the use of masks, and the famous festival of Carnival, for example). The myth of Venice, and the many overlapping masks, or guises, it has adopted over the centuries, have been further extended in recent times with the image of Venice as a theme park, overrun with carton pierre and never-ending hordes of tourists, a place of noxious smells, political corruption, and a city doomed to disappear as an ever-increasing number of high tides and subsidence cause it to sink into the lagoon. The image of a mythical city that is in decline.

To conclude, it is worth noting that this thesis is open to constant review and future research in order to include and take into account the permanent proliferation of clichés that are bound to continue accumulating around the city. We believe that new perspectives and stereotypes will continue to grow up around the former Repubblica of Venice, and that further additional research will be needed to include, a posteriori, these new interpretations and clichés. In this regard we have been able, after a long period of reflexion, study and analysis, to add new ways of understanding and perceiving the old Queen of the Adriatic. We therefore believe that this will continue to happen when new clichés, stereotypes etc. are created in the future because, even if Venice eventually sinks into the waters of the lagoon, consigning all her beauty and magnificence to a watery tomb, she will remain an unending source of artistic inspiration.

